STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

STORIA

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DI

ADOLFO GASPARY

TRADOTTA DAL TEDESCO

DA

VITTORIO ROSSI

CON AGGIUNTE DELL'AUTORE

Volume secondo.

LA LETTERATURA ITALIANA DEL RINASCIMENTO

PARTE PRIMA

TORINO
ERMANNO LOESCHER
FIRENZE — ROMA
Via Tornabuoni, 20 — Via del Corso, 307
1891

PROPRIETÀ LETTERARIA

LIBRARY
APR 18 1966
UNIVERSITY OF TORONTO
1067428

PQ
4040
G4
v.2

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

AVVERTENZA DEL TRADUTTORE

Nel presentare tradotto il secondo volume della *Storia della letteratura italiana* del prof. A. Gaspary, pubblicato in tedesco fin dalla primavera del 1888 (Berlin, Oppenheim), non ho a fare che poche avvertenze.

La mole del volume e quindi il lungo lasso di tempo necessario alla stampa avrebbero difficilmente permesso, atteso l'odierno fervore di studî, che già al momento della pubblicazione il libro non apparisse in qualche parte invecchiato. Affine di ovviare, per quanto è possibile, a questo inconveniente e d'altra parte per accondiscendere alla preghiera dell' Editore desideroso di agevolare la diffusione dell'opera, pubblichiamo questo secondo volume in due parti indipendenti, ciascuna delle quali reca alla fine quella sezione di *Appendice critica e bibliografica*, che le appartiene. Nella prima, che vede ora la luce, hanno trovato posto i due capitoli che compiono la trattazione del secolo XIV (cap. XV e XVI) ed i cinque, che discorrono del XV; la seconda, che è già pronta per la stampa, racchiude gli altri nove capitoli dell'edizione tedesca, dedicati al secolo XVI.

Delle cure date dall' autore a questa traduzione si avvedrà di leggieri chiunque prenda a sfogliarla. Pur lasciando intatte le linee generali del bell'edificio, egli ha non solo ritoccato qua e là, corretto, arricchito, ma molte volte rifatto di sana pianta il testo originale, secondo che i nuovi studî suoi e di altri gli consigliarono, tutto con un amore ed una diligenza, di cui non il solo pubblico italiano gli saprà grado. Le trattazioni sui novellieri minori del secolo XIV (cap. XVI), sul *Mambriano* (cap. XX), sulla poesia maccheronica e sul Folengo, sulle traduzioni nel secolo XVI (cap. XXVIII), per non citare che pochi esempî fra i più importanti, bastano a provare che non esagero punto.

Come a codeste cure del dotto professore di Breslavia ed alla gentilezza, con cui volle accettare molte delle osservazioni da me fatte al suo libro in un articolo bibliografico, io abbia corrisposto coll'opera mia, spetta al pubblico giudicare.

Sessa Aurunca, 17 giugno 1890.

V. R.

PREFAZIONE

ALL'EDIZIONE TEDESCA

Due diversi interessi possono nella storia letteraria venir tra loro a conflitto, quello per la personalità degli scrittori e quello per lo svolgimento dei generi, tanto più in un periodo sì copiosamente e variamente fecondo come fu sovra tutti in Italia il secolo XVI. Difficile è tener conto equamente di entrambi; io lo ho tentato per quanto mi fu possibile. In generale la personalità ha per me maggiore importanza, anche per ciò che nello stato presente della ricerca l'osservatore, che a quella rivolga la sua attenzione, si trova per lo più su di un terreno più solido. Mi sono quindi studiato di presentare nel loro insieme le figure più importanti, di riunire in un quadro tutta la loro operosità, mentre non mi son peritato di sparpagliare le osservazioni su quegli scrittori, in cui non appare una forte individualità, nei diversi luoghi, dove è trattato dei generi da loro coltivati; le più necessarie notizie biografiche su questi minori sono poi inserite là dove il discorso cade sulla parte principale della loro attività o su quella parte, che più ha connessione colle vicende della loro vita. È vero che così per alcuni pochi, che già appaiono in questo volume, tali notizie si debbono cercare solo nel successivo. Ciò accade perché col presente non sono arrivato proprio al punto, che aveva in animo; pensava di chiuderlo prima di venir a parlare della controriforma e di cominciare il terzo con essa e con Torquato Tasso, ed invece ho dovuto rimandare a questo tre capitoli, sulla novella, sul trattato, il dialogo e

la lettera, sulla storia e la biografia, che a quelle trattazioni vanno preposti, perché il secondo volume si era già senza di essi molto ingrossato. E nondimeno ho con questo oltrepassato di gran lunga le previsioni dell'editore e le mie stesse, con tutto che mi sia continuamente sforzato di condensare il più possibile l'abbondanza della materia e di eliminare quanto non fosse strettamente indispensabile. Molti troveranno qua o là, ciascuno secondo le proprie predilezioni, l'esposizione troppo breve, ma io credo che, a non voler danneggiare la parte essenziale, la cornice, che mi sono prefissa, non mi permettesse di estendermi maggiormente. Destinato com'è al pubblico colto tedesco, il libro non comportava un più ampio disegno ed insieme doveva pur esser leggibile, sicché dovetti guardarmi dal sopraccaricarlo di nomi e di date e dal fare un puro catalogo. Ciò posto, era naturalmente possibile soltanto una compiutezza relativa. La necessità di una limitazione fu anche il motivo, per cui qualche cosa non è trattata nel posto, che veramente le spetterebbe, come la novella del secolo XV accanto ai Napoletani, la questione della lingua nel capitolo sul poema eroico, a proposito del Trissino.

Breslavia, 19 febbraio 1888.

L'Autore.

AVVERTENZA DELL'AUTORE

Sull'edizione italiana del mio libro non ho da aggiungere altro che una parola di cordiale riconoscenza per il mio traduttore, il quale non ha risparmiato fatica per rendere il contenuto dell'originale tedesco colla massima esattezza e chiarezza. Egli, per mio desiderio, s'è astenuto modestamente dal farvi giunte e correzioni sue, ciò che avrebbe potuto molto bene, e se non lo fece, fu per mantenere in ogni cosa l'unità dell'opera. Pure gli sono obbligato di alcuni avvertimenti, che mi diedero modo di purgare il libro di varî piccoli errori o sviste manifeste.

Breslavia, 23 giugno 1890.

L'Autore.

INDICE

XV. Il Boccaccio . . . . . *Pag.* 1

XVI. Gli Epigoni dei grandi fiorentini . . . . . » 61

XVII. Gli umanisti del secolo XV . . . . . » 91

XVIII. La lingua volgare nel secolo XV e la sua letteratura . » 165

XIX. Il Poliziano e Lorenzo de' Medici . . . . . » 203

XX. La poesia cavalleresca. Il Pulci ed il Boiardo . . » 237

XXI. Napoli. Il Pontano ed il Sannazaro. . . . . » 271

Appendice di note bibliografiche e critiche . . . . . » 317

Indice alfabetico . . . . . » 368

XV.

Il Boccaccio.

Il Petrarca apparisce indipendente di fronte a Dante, il quale esercitò bensì su di lui un'azione, ma non di grande importanza. Il Boccaccio all'incontro si svolge sotto il doppio influsso di Dante insieme e del Petrarca ed egli lo riconosce apertamente, li chiama ambedue con orgoglio e con riconoscenza suoi maestri. Come poeta si studiava specialmente di camminare sulle traccie di Dante e portò nelle medesime forme letterarie un contenuto ad esse del tutto estraneo; come erudito vedeva nel Petrarca il suo modello, ma non riuscì a raggiungerne l'altezza, ché la sua erudizione ha una fisonomia di nuovo più fortemente medievale, quantunque il suo sia uno spirito più moderno. Affatto diverso per disposizione naturale da ciascuno de' suoi due predecessori, quanto più egli si sforza di imitarli, tanto più chiara si manifesta nel contrasto la sua propria individualità.

Singolari furono le condizioni, dalle quali uscì fuori. Giovanni Boccaccio era nato nel 1313 lungi dall'Italia, a Parigi, figlio illegittimo del mercante fiorentino Boccaccio di Chellino e di una francese di nobile stirpe. La famiglia di suo padre, che egli stesso qualificò per plebea, era originaria di Certaldo, castello della Val d'Elsa e perciò Giovanni poté, secondo il costume del tempo, chiamarsi ora certaldese, ora fiorentino. Fanciullo venne a Firenze; a sei anni componeva già versi; ma poiché il padre lo destinava alla propria professione, egli andò come giovane mercante a Napoli, verosimilmente sulla fine del 1330, e vi passò gran parte della sua giovinezza.

Questo soggiorno ebbe una grande importanza nello svolgimento del suo spirito. Nella città splendida e piena di svaghi, nella

quale la protezione di re Roberto adunava allora poeti ed eruditi, la sua avversione alla mercatura non poteva che crescere. Sprecati in questa sei anni, gli fu concesso di abbandonarla; ma gli era pur d'uopo mettersi per un'altra carriera lucrosa, sicché gli andarono inutilmente perduti ancora sei anni nello studio del diritto canonico. Ben se ne lamentava più tardi e vedeva in questo sciupío di tempo il motivo per cui non aveva toccato una molto alta perfezione nella poesia, alla quale era base, secondo lui, lo studio degli antichi. A questo lo traeva una passione irresistibile, ma solo nelle ore d'ozio gli era dato di soddisfarla. Paolo Perugino, il dotto bibliotecario di re Roberto, lo iniziò alla conoscenza della mitologia classica, la quale restò poi sempre il suo studio prediletto, mentre sotto il genovese allora famoso Andalone del Negro si dedicò con amore all'astronomia. Una lettera del 28 giugno 1338 ad un vecchio condiscepolo ce lo mostra in mezzo a questi studî; dopo di avere ascoltato le lezioni obbligatorie sulle Decretali, egli se ne allontana *quasi nauseato* e si sprofonda nei libri, dove, leggendo di dolori altrui, trova conforto alla sua pena. All'amico chiede a prestito il suo esemplare della *Tebaide* di Stazio con glosse, perché senza queste o senza maestro non gli riesce ancora di intendere bastantemente il poema. Codesta lettera e tre altre, scritte intorno al medesimo tempo, attestano infatti col loro barbaro latino e colla loro ampollosità di pessimo gusto una scarsa istruzione. L'imitazione delle epistole di Dante, dalle quali sono tratte certe espressioni e perfino intere proposizioni, si accoppia con un'erudizione indigesta. Una delle lettere, ora citate, è tutta rimpinzata a proposito ed a sproposito di parole greche in una maniera puerile; vi si riconosce il principiante, che cerca occasione di fare sfoggio delle sue cognizioni di fresco acquistate.

Le lettere sono datate da' piedi di Posilipo, presso alla tomba di Virgilio. Si può dunque supporre che quivi l'autore abitasse, in sull'ingresso della grotta, in cospetto del più incantevole spettacolo di natura, a lato di un luogo consacrato, secondo il suo sentimento, dal ricordo della più alta gloria poetica. Filippo Villani racconta come il Boccaccio abbia preso la risoluzione di darsi tutto alla poesia un giorno che stava presso alla tomba di Virgilio e meditava chi vi fosse rinchiuso.

Ma quelle lettere sono ripiene di lamenti per avversità, per angoscie e per dolori amorosi. Era il tempo dell'amore per Fiam-

metta. Nell'introduzione al suo *Filocolo*, egli narra, con colori manifestamente derivati dalla *Vita Nuova* di Dante, l'origine di questa sua relazione, origine che d'altra parte rassomiglierebbe a quella dell'amore del Petrarca per Laura. Un sabato santo, verosimilmente quello del 1338, nella chiesa di S. Lorenzo, egli vide colei, che poi chiamò la sua Fiammetta e che era una dama di alto grado, madonna Maria della stirpe de' conti d'Aquino, figlia naturale, come tutti sapevano, di re Roberto e sposa ad un cospicuo personaggio della corte. Fa meraviglia che un giovane povero ed ancora ignoto abbia avuto l'ardire di sollevare tant'alto i suoi occhi ed i suoi desiderî; ma il tempo dei trovatori non era ancora lontano, ed anche il Boccaccio possedeva un mezzo potente di conquista, che in fine non gli fallì, i suoi versi, coi quali rendeva omaggio alla dama, le sue novelle, colle quali intratteneva la corte.

In una brigata, di cui egli e la sua bella facevano parte, essendo un giorno caduto il discorso sulle avventure di Florio e Biancofiore, ben note per la lettura dei romanzi francesi, Fiammetta lo pregò di voler rendere alla fedeltà ed alla costanza di quei due amanti l'onore che ancora non avevano avuto, di scrivere cioè sulla loro storia *un piccolo libretto* in lingua volgare. Egli obbedì, ma in luogo del piccolo libretto ne compose un grosso volume in prosa italiana.

È questa la prima sua opera, *Il Filocolo*, libro, in cui l'autore ci si mostra quale già lo imparammo a conoscere nelle lettere latine. Aveva pieno il capo della sua mitologia e degli antichi autori, che leggeva con entusiasmo, tanto che ogni cosa era attratta in quell'ordine di rappresentazioni, perfino quelle che più ne erano lontane. Ecco per sommi capi l'argomento: Lelio, un nobile romano dei tempi, nei quali il cristianesimo si andava diffondendo, si reca con la moglie Giulia in pellegrinaggio a San Giacomo di Gallizia; ma, cammino facendo, assalito da Felice, re pagano di Spagna, egli è ucciso; sua moglie cade nelle mani dei nemici, è accolta benevolmente dalla regina e muore poco appresso, appena data alla luce Biancofiore, nel giorno stesso, in cui nasce Florio, il figlio di re Felice. Il re trasferisce la sua residenza a Marmorina, città del suo dominio, cioè a Verona, che nelle cronache medievali è designata con quel nome. Quivi i due fanciulli vengono allevati insieme e crescendo in età si infiam-

mano di reciproco amore. Il re avversa queste loro simpatie, e per separarli, manda dapprima il figlio agli studî nella vicina Montorio, ma, poiché ciò a nulla giova, cerca di disfarsi con astuzia della bambina. Accusata di aver voluto avvelenare il re, essa deve morire sul rogo; ma comparisce Florio e la libera. Finalmente è consegnata a dei mercanti, che la conducono seco in Alessandria e la vendono all'ammiraglio. Al figlio si vuol far credere che ella sia morta; ma, quando accecato dal dolore ei vuol seguire l'amata nella tomba, la regina gli confessa la verità ed egli con alcuni compagni si mette in viaggio sotto mentito nome per ricercarla. Dopo svariate avventure arriva ad Alessandria e si introduce di nascosto nella torre, dove è custodita Biancofiore; sorpresi insieme, i due amanti sono condannati al fuoco. Ma un anello magico li difende dalle fiamme, Venere scende dal cielo per liberarli dal fumo, Marte alla testa dei compagni di Florio mette in fuga od uccide i nemici ed infine l'ammiraglio di Alessandria riconosce in Florio il proprio nipote, sicché lo accoglie con gioia presso di sé e lo unisce in matrimonio coll'amata. Ritornando alla casa paterna, Florio conosce in Roma i nobili parenti di Biancofiore; persuaso dagli ammaestramenti del savio Ilario, si converte al cristianesimo ed, arrivato presso il padre a Marmorina, fa battezzare i suoi sudditi pagani.

È la storia romantico-cavalleresca di Fiorio e Biancifiore, la quale in versioni diverse si trova diffusa presso i diversi popoli europei e che appare nella sua forma più attraente in due antichi poemetti francesi. Come in questi, così presso il Boccaccio appare l'intendimento religioso, quando in sulla fine è narrata la vittoria della vera fede sul paganesimo. Ma questo elemento tutto medievale rimase per l'autore secondario; egli non intendeva se non di scrivere una storia d'amore, vestendola di forme artistiche, le quali erano per lui le forme classiche. Volle perfino dare al romanzo un titolo greco e lo chiamò non Florio e Biancofiore, come sarebbe stato naturale, ma *Il Filocolo*, che è il nome assunto da Florio, quando si avvia alla ricerca dell'amata. *Filocolo,* spiega il Boccaccio alla fine del III libro, è una parola composta di *philos*, amore, e *colos*, fatica; l'insieme dunque significa *fatica d'amore* e Florio si chiama così, perché egli non vuol darsi tregua, se prima non abbia trovata la sua Biancofiore. Nessuna meraviglia che il Boccaccio sia caduto in errore, intendendo χόλος

per fatica, mentre significa collera, odio; poiché le sue cognizioni di greco furono confuse sempre, segnatamente poi ne' suoi anni giovanili.

Ma tra la materia presa a trattare dal Boccaccio e la forma in cui egli la tratta sorge uno strano contrasto. « I vani iddii e fallaci periscano, esclamano i compagni di Florio da lui convertiti al cristianesimo, e l'onnipotente vero e ineffabile creatore di tutte le cose sia amato, onorato, adorato e creduto da noi ». Nondimeno quegli iddii vani e fallaci riempiono di sé tutto il libro e sono i veri motori dell'azione. Lelio deve morire e l'autore fa venire Plutone sulla terra a portargli la sventura. Florio e Biancofiore, i quali leggono *piamente* insieme *i santi versi* d'Ovidio, non si possono accendere d'amore, senza che Venere mandi suo figlio Cupido in persona. Si ha a dire che era mattina, ed ecco sorgere la dea Aurora; si fa parola della sera, e i cavalli di Febo si bagnano nelle onde dell'Oceano. Dio stesso non può essere chiamato col proprio nome, ma egli è il *sommo Giove* e quando crea il primo uomo, questi non è Adamo, ma Prometeo, che è sedotto non già da Satana, ma da Plutone. La verità non può prender posto nella poesia senza nascondersi sotto il velo della menzogna; è la teoria di Dante, ma ormai così esagerata, che perfino il Dio vero assume per ornamento poetico il nome del falso e bugiardo e ne esce fuori un travestimento pagano della materia cristiana.

La storia dei due amanti fedeli, così bella e commovente nei poemetti francesi, perde nel *Filocolo* tutta la sua attrattiva per la prolissità e l'ampollosità dell'esposizione. La *Vita Nuova,* col suo stile solenne, che non dice le cose col loro nome, ma le accenna con circumlocuzioni, le reminiscenze di letture classiche, l'arte rettorica delle scuole vi hanno esercitato insieme la loro influenza. L'onda di vuote frasi rimbombanti invade specialmente quei luoghi, nei quali l'affetto dovrebbe predominare. Lo spirito dell'autore non si trasporta nella situazione; i sentimenti, che esprime, non si ripercuotono vivamente in lui, ed egli scrive come un retore, cui stanno essenzialmente a cuore le eleganze esteriori. Citiamo ad esempio la scena, nella quale Florio, sul punto di andare a studio a Montorio, prende commiato dall'amata. Ivi si affollano declamazioni, apostrofi, interrogazioni oratorie; Biancofiore tiene all'amante un lungo discorso, in cui gli cita dall'antichità classica una sequela di simili casi ed egli le risponde con questi complimenti:

« La chiarità del tuo viso passa la luce d'Apollo, né la bellezza di Venere si può agguagliare alla tua. E la dolcezza della tua lingua farebbe maggiori cose che non fece la cetera del tracio poeta o del tebano Anfione. Per le quali cose l'eccelso imperador di Roma, gastigatore del mondo, ti terrebbe cara compagna, e ancora più, ch'egli è mia opinione, che se possibile fosse che Giunone morisse, niuna più degna compagna di te si troverebbe al sommo Giove ».

Il Boccaccio aveva scritto il suo romanzo per far piacere all'amata, e perciò con ardito anacronismo vi introdusse anche un episodio, più apertamente destinato a celebrare lei stessa e la società, che le stava d'intorno. Egli finge che nel viaggio intrapreso per trovar Biancofiore, Filocolo, cioè Florio, sia costretto da una tempesta a trattenersi a Napoli, e che, andando una mattina a diporto fuori della città, trovi in un giardino un' eletta brigata, con a capo Fiammetta, intenta a darsi buon tempo. Costei lo accoglie benignamente nel suo circolo e, quando tutti meriggiano all'ombra, mette innanzi il disegno di scegliere un re, al quale ciascuno proponga una questione d'amore da risolvere. Così infatti avviene; ella stessa è eletta regina e le sono presentate tredici sottili questioni amorose del genere di quelle, che i poeti provenzali solevano discutere nelle loro tenzoni. Ecco la prima: Una giovane, corteggiata da due amanti, prende, ad una festa, la ghirlanda dell'uno e se la pone in capo, mentre fregia il secondo della ghirlanda, che prima aveva ella stessa: quale dei due fu da lei più favorito? Seconda questione: quale fra due donne è più infelice, quella che ebbe un amante e lo perdette o quella che è senza speranza di averlo mai? Terza: quale di tre amanti merita la preferenza, il più forte, il più cortese o il più saggio? La nona chiede, se sia meglio amare una fanciulla, una donna maritata od una vedova. Alla decisione della regina contraddice ogni volta il proponente ed ogni volta la regina replica difendendo la sua opinione. Anche qui abbiamo dunque qualche cosa di analogo alle tenzoni, le quali, come sappiamo, servivano già presso i provenzali, come giuochi di società. Due volte l'introduzione alla questione si allarga in una novella; nella quarta abbiamo la storia di Tarolfo, la quale divenne poi nel *Decameron* (X, 5) la novella di messer Ansaldo; del pari ciò che Massalino racconta nella decimaterza questione non è altro che la novella di M. Gentile de' Ca-

risendi (*Dec.* X, 4), solo che nel *Filocolo* sono taciuti i nomi e l'esposizione vi è più semplice, ma forse in parte più efficace. In ogni modo questo episodio delle tredici questioni d'amore, nel quale il Boccaccio riprodusse un momento della vita sociale del suo tempo, è la parte migliore e più interessante del monotono *Filocolo* e ci lascia per la prima volta intravvedere l'ingegno dell'autore dal suo lato originale.

Il *Filocolo* non fu compiuto che alcuni anni più tardi, come sulla fine dice il Boccaccio stesso, e quando questi aveva già lasciato Napoli, come risulta da parecchi luoghi del libro. Frattanto un'altra opera era nata, un poema in ottave, il *Filostrato*. La lettera di dedica a Fiammetta e le strofe introduttive ci dicono, che esso fu composto durante un'assenza dell'amata, quando l'autore, non la potendo seguire, cercava, per dare uno sfogo poetico al suo dolore, un argomento, che corrispondesse alle sue proprie condizioni. Lo trovò nella storia di Troilo e Briseida; cambiò quest'ultimo nome in Griseida (Chryseis), perché ben sapeva, che Briseide rappresenta nell'Iliade tutt'altra parte, e di nuovo diede al poema un titolo greco; secondo la sua intenzione *Filostrato* doveva indicare *un uomo vinto ed abbattuto da Amore*, come era Troilo.

Benoît de Sainte-More trasformò la storia della guerra troiana in un romanzo cavalleresco, nel quale naturalmente anche l'amore aveva il suo posto: ma esso restò pur sempre un episodio. Presso il Boccaccio questo episodio diventa argomento principale, dinanzi a cui la guerra troiana ed il romanzo cavalleresco spariscono. Anziché Apollo e le Muse egli invoca in sul principio l'amata, come ispiratrice al suo poetare.

Calcante, che qui viene confuso coll'omerico Crise, è sacerdote di Apollo in Troia; ma, poiché prevede per segni celesti la distruzione della città, si rifugia nel campo dei Greci, lasciando in Troia la figlia, Griseida, alla quale è morto, non ha guari, il marito. Troilo, che fino allora soleva farsi beffe degli innamorati, la vede ad una festa di Pallade e se ne invaghisce così perdutamente, che vuol togliersi per disperazione la vita, quando sopraggiunge il suo amico Pandaro, che lo aiuterà a conseguire il soddisfacimento de' suoi desiderî. Questi, cugino della bella, è una creazione originale del Boccaccio: non è ancora il turpe mezzano, che diventò presso lo Shakspeare; è un giovane spensierato, che sa come vanno le cose del mondo, e che, se compie un ufficio poco

onorevole, lo fa puramente ed unicamente per compassione dell'amico, il quale a sua volta non la pensa in modo diverso e gli promette di rendergli all'occasione i medesimi servigî (III, 18). Altamente interessante e ricca di finezza psicologica è la scena, nella quale Pandaro si sforza di persuadere la cugina. Dapprima tenta di solleticarne la vanità, le fa dei complimenti, le racconta, quale profonda impressione abbia prodotto la sua bellezza. Ella vergognosa arrossisce, gli rammenta pudicamente il suo stato vedovile, che non le permette più gioie né amori, e, poiché l'altro non desiste, respinge quasi piangendo ogni men che onesto pensiero, dichiara di voler serbare eterna fede al morto marito. Ma ecco Pandaro a rappresentarle il dolore disperato del suo amante, la misera condizione, in cui lo trovò. A poco a poco ella diviene più attenta; non può più aver dubbî sulla sincerità dell'affetto, che Troilo ha per lei, finalmente tutta commossa e traendo un profondo sospiro si riconosce vinta dalle assidue preghiere del cugino e promette di sollevare l'amante con isguardi benigni, a patto però che egli abbia buon senno e nulla faccia, che possa recarle disonore. Ma non appena si trova poi sola nella sua camera, la pudibonda vedova è tutt'altra; si richiama alla mente le grazie attraenti del suo adoratore e va fantasticando quanto sarebbe felice con lui; ella parla come nel *Decameron* parlano le contemporanee del Boccaccio (II, 69 sg.): è giovane, bella, ricca e senza pensieri: perché non potrà essere anche innamorata? L'onestà lo proibisce; ma ella sarà ben guardinga e nessuno saprà, che cosa abbia in cuore. Lascierà ella trascorrere vanamente la sua giovinezza? Non v'ha in città una sola donna, che non abbia un amante, e fare come le altre, non è certo peccato.

Proprio così la voleva Pandaro; sopraggiungono bensì certi scrupoli, ma già il veleno le è penetrato nel cuore ed ella « non può più cacciare dal casto petto il bel viso di Troilo » (II, 78). Dura ancora in lei indecisa la lotta, ma appena lo rivede, non sa più resistere e si dà tutta in preda alla dolcezza del nuovo sentimento, solo rimpiangendo il tempo perduto senza amore. Troilo le scrive, Pandaro porta la lettera ed ha luogo un'altra scena svolta maestrevolmente. Essa fa la ritrosa, non vuol ricevere la lettera; se non che il cugino già la conosce e non desiste; finalmente ella prende il foglio e se lo nasconde in seno; ma appena egli è partito, lo trae fuori, lo legge avidamente e si decide a non

far troppo patire Troilo e sé stessa: perché sarebbe un delitto, se egli per sua colpa morisse. Ciò non ostante risponde con simulato riserbo; ma i due amici leggono fra le righe, che cosa veramente ella pensi. La buona Griseida ha sempre l'onestà sulle labbra; amerà Troilo come un fratello (II, 134):

Come fratel per la sua gran bontade
L'amerò sempre e per la sua onestade.

Quando infine Pandaro la sollecita a fissare un giorno per il convegno bramato dall'amante, si spaventa di tale pretensione, scoppia in alti lamenti, vorrebbe esser morta il giorno che per la prima volta gli diede ascolto, e poi concede ciò che ormai non può più negare, colla sola condizione del segreto.

Qualche tempo dopo in uno scambio di prigionieri Calcante domanda ai Troiani la figlia, la quale deve recarsi, accompagnata da Diomede, al campo dei Greci. I due amanti si dànno in preda alla disperazione; versano fiumi di lagrime, vogliono entrambi morire; ella promette di ritornare tosto sotto un qualche pretesto, al più tardi fra dieci giorni. Ma il povero Troilo è ben poco avveduto, se crede che ciò che egli ha felicemente conseguito, non possa ottenere anche un altro. Diomede, che al momento della partenza s'è accorto della loro tenera relazione, si accosta all'afflitta nel campo greco, né a lui fanno d'uopo tutte le arti seduttrici usate da Pandaro. Ancora una volta Griseida si fa bellamente scudo del suo stato vedovile, della fede da lei dovuta all'estinto consorte, ma ben presto l'amore verso colui, che ha lasciato in Troia, si va raffreddando ed ella comincia a far buon viso a Diomede. Invano Troilo la aspetta dinanzi alle mura tutto il decimo giorno, tutto l'undecimo; aspetta quaranta giorni, le scrive per consiglio di Pandaro e riceve dopo lungo tempo in risposta raggiri e menzogne. Non aveva ancora voluto rinunziare alla speranza, quando un giorno riconosce in una veste di Diomede, guadagnata da Deifobo in battaglia, un prezioso fermaglio, che in sul punto di lasciarla egli aveva donato all'amata. Disperato cerca il rivale sul campo e cade finalmente per mano di Achille:

Cotal fin ebbe la speranza vana
Di Troilo in Griseida villana.

Chi confronti il *Filostrato* col romanzo di Benoît, vede quali progressi l'arte avesse fatto nel frattempo. Il Boccaccio non toglie dalla sua fonte che i dati generali e li svolge in un modo del tutto originale. Egli ci mostra, come la corruzione lentamente si infiltri in un'anima di donna. Benoît non tratta che dell'infedeltà di Briseida verso Troilo: accenna fuggevolmente alla loro relazione amorosa, che fin da bel principio sussiste e non è per sé stessa colpevole. Presso il Boccaccio invece assistiamo al primo sorgere di questo amore, che è già un mancamento di fede verso il defunto marito. Troilo stesso è qui il primo seduttore di Griseida e cade vittima della sua opera di corruzione; la sua conquista gli è tolta colle stesse sue armi. Tale cambiamento fu un'idea felicissima del Boccaccio, in grazia della quale il quadro guadagnò straordinariamente in profondità e verità psicologica. Inoltre egli rappresenta le condizioni d'animo dell'abbandonato, le quali costituiscono uno dei fini principali dell'opera sua, per quella relazione col proprio stato, che aveva appunto cercato nell'argomento. E così pure si manifesta la sua grande superiorità nella motivazione psicologica anche in quella parte del racconto, che già si trovava presso Benoît. Il cambiamento negli affetti di Briseida, rapido e poco naturale presso quest'ultimo, è invece nel *Filostrato* effetto dei più abili allettamenti; e soprattutto con quanta finezza suppose il Boccaccio che il greco spiasse al momento della separazione l'amore de' due giovani, onde appunto nasce tutto il suo piano di conquistare quel cuore!

Nel *Filostrato* il Boccaccio aveva trovato una materia adatta alla sua indole, e subitaneamente raggiunse una perfezione, che a pena nel *Decameron* dovea superare. Codesta storia di intrighi amorosi, di seduzione, di tradimento, di gelosia era una vera novella malgrado i nomi classici e si confaceva mirabilmente all'attitudine più spiccata del suo ingegno, che lo portava a rappresentare la realtà con finezza di osservazione, accompagnandola col suo riso beffardo. Quando volle dipingere Biancofiore, desunse i colori dai libri; per Griseida, poteva ogni giorno vedere co' suoi occhi l'originale nella società, che in Napoli lo attorniava. Meno perfetti sono quei luoghi del *Filostrato*, che, secondo la dedicatoria, dovrebbero essere la parte essenziale dell'opera, i lamenti di Troilo; quivi ricompaiono i difetti già notati nel *Filocolo*, la vuota rettorica, i luoghi comuni, le imagini esagerate. Tuttavia anche queste parti

vanno segnalate per una soave armonia, per una delicata tristezza, che ci affascina. Tutto il poema ha una regolarità di organismo, un'artistica gradazione nell'avvicendarsi degli affetti, che dobbiamo ammirare. Il verso scorre facile ed armonioso, quantunque spesso un po' scolorito e privo di vera forza poetica. Si legga ad esempio la lettera di Troilo a Griseida: *Io guardo l'onde discendenti al mare.....* (VII, 65).

Fiammetta doveva riferire a sé stessa tutto che nel poema si dice sulla bellezza di Griseida e in lode di lei, ma naturalmente non il restante. Se non che in questo il Boccaccio era stato profeta. La dedicatoria ci assicura che egli aveva provato solo i dolori, non le gioie di Troilo; onde appare che il *Filostrato* fu scritto nei primi stadî del suo amore, verosimilmente nell'estate del 1338, perché più tardi il poeta ottenne i favori, che allora non osava sperare. Nelle opere giovanili ei parla spesso del suo amore per Fiammetta; volentieri vi introduce velatamente tratti autobiografici, adombra sé stesso in alcune figure de' suoi racconti, perfino più volte nello stesso libro, nell'Idalagos, e nel Caleone del *Filocolo*, nell'Ibrida e nel Caleone dell'*Ameto*, nel Panfilo della *Fiammetta* e in altri personaggi ancora. E dovunque appare manifesto che Madonna Maria non era punto una Laura e tanto meno una Beatrice, che ella si mostrò riconoscente al suo poeta e non lo lasciò crudelmente languire. Ma se egli fu, come Troilo, seduttore, fu anche, al pari di lui, tradito; dopo breve tempo di ineffabile felicità la donna gli tolse le sue grazie per donarle altrui. Di ciò si lamentano anche quelle lettere latine giovanili, di cui già si è parlato, ed una delle quali dà notizia, quantunque in modo oscuro, di un altro tradimento, di cui il Boccaccio fu vittima da parte di un falso amico. Secondo quella parrebbe, che egli avesse, grazie alla protezione di un potente personaggio, migliorate le sue condizioni materiali, ma che poi, non senza sua colpa, perdesse quei vantaggi e ricadesse in istrettezze.

Durante l'abbandono di Fiammetta e nella speranza di riacquistarne i favori, egli compose un secondo poema in ottave la *Teseide*. Alla fine dell'opera il Boccaccio stesso ne parla così (XII, 84):

Poiché le Muse nude incominciaro
Nel cospetto degli uomini ad andare,
Già fur di quelli, i qua' l'esercitaro
Con bello stile e onesto parlare,

E altri in amoroso le operaro:
Ma tu, mio libro, a lor primo cantare
Di Marte fai gli affanni sostenuti,
Nel volgar Lazio mai più non veduti.

Qui egli si riferisce ad un luogo del libro *De vulgari eloquentia* (II, 2), dove Dante assegna alla poesia tre specie di soggetti, le armi, la rettitudine e l'amore, e chiama Cino da Pistoia il poeta dell'amore, sé stesso il poeta della rettitudine, mentre non sa indicare nessun italiano, che abbia cantato le armi, come in provenzale aveva fatto Bertran de Born. Ora il Boccaccio voleva essere codesto cantore delle armi; voleva scrivere un'epopea e perciò ne introdusse nel suo poema tutto l'apparato. Vi figurano gli eroi più famosi di Grecia: si combattono battaglie, hanno luogo duelli simili a quelli descritti dagli antichi, gli dei scendono dal cielo in forma umana, un libro intero è impiegato a descrivere i funerali di Arcita, il quale è bruciato sul rogo ed onorato con gare di lotta dagli amici. Ma tutto è pompa esteriore. Il poema è intitolato *Teseide*, ma Teseo non ne è l'eroe; l'argomento è invece invenzione del Boccaccio, è anche qui una storia d'amore, sotto la quale si nasconde da capo, giusta la dedicatoria a Fiammetta, la storia della sua relazione con lei.

I due giovani tebani Arcita e Palemone sono, dopo la distruzione di Tebe, condotti da Teseo prigionieri ad Atene; attraverso una finestra della loro prigione essi scorgono nel giardino la bella Emilia, sorella della regina Ippolita, e nel tempo stesso se ne innamorano entrambi. Arcita, liberato più tardi, ma bandito, non sa trovar pace in nessun luogo e sconosciuto ritorna; Palemone, informato di ciò, arde di gelosia, evade dal carcere, cerca il suo amico e rivale e comincia a combattere con lui, quando Teseo li sorprende. Essi confessano apertamente la verità ed in grazia del loro grande amore e del loro valore ricevono il perdono. Si vede quanto sia diverso dall'eroe greco questo Teseo, che, memore de' suoi amori giovanili, sente pietà per i due giovani (V, 92). Si stabilisce, che essi devano nuovamente combattere insieme, e combattere con ogni solennità nel teatro di Atene, seguìti ciascuno da venti compagni. Arcita e Palemone passano la notte, che precede il combattimento, pregando nei templi degli dei; è la veglia d'armi ed infatti al mattino sono armati cavalieri, poiché prima essi erano ancora scudieri. Ecco dunque anche qui il travestimento, la miscela di

elementi eterogenei, che fanno tra loro uno strano contrasto. Alla zuffa prendono parte Menelao, Agamennone, Diomede e tanti altri, ma tuttavia la scena è interamente cavalleresca: due amanti che combattono insieme nell'arringo dinanzi agli occhi della loro dama per guadagnarne la mano.

Vince Arcita; ma per volere di Venere, protettrice del suo avversario, all'ultimo momento gli cade sotto il cavallo e le ferite ricevute lo conducono lentamente a morire; egli lascia Emilia, il premio della sua vittoria, a Palemone. Questa scena, nella quale il moribondo cede all'amico la donna così ardentemente bramata e lo prega a consolarla della sua perdita, ha qualche cosa di commovente. Ma nel complesso il disegno epico colla sua prolissità ed i suoi pretensionosi ornamenti ha guastato il poema, il quale è costituito quasi unicamente di lunghissimi discorsi e di descrizioni. In luogo della vita reale, come nel *Filostrato*, qui abbiamo di nuovo l'imitazione letteraria. La descrizione minuziosa della bellezza, delle cose, della natura, che ritrae ogni particolarità con evidenza e precisione, ma senza profondo sentimento di vita, rimase la caratteristica dello stile del Boccaccio dalla sua prima alla sua ultima opera.

Il *Filostrato* e la *Teseide* sono i più antichi componimenti poetici di qualche estensione scritti in ottave, che noi conosciamo, così che per lo addietro si credette il Boccaccio inventore di questa forma metrica. Ma essa era digià usata nella poesia popolare, ed il *Cantare di Fiorio e Biancifiore* ci offre un esempio sicuro alquanto più antico. La *nona rima* dell'*Intelligenzia* si avvicina già molto all'ottava; anzi si crederebbe che quella si sia formata da questa, piuttosto che questa da quella. Al Boccaccio però si dovrà concedere il merito non lieve di aver trapiantato questa forma così felice dalla poesia popolare nella letteraria, sebbene qui nei primordî della sua vita essa non ci appaia ancora con quella perfezione, che raggiunse poi per opera del Poliziano e dell'Ariosto. Le ottave del Boccaccio arieggiano ancora a quelle dei cantastorie popolari, sono spesso alquanto sconnesse ed il verso non di rado risente una movenza troppo prosaica.

Un terzo poema in ottave è il *Ninfale fiesolano*. Quivi il poeta esce dal mondo cavalleresco, nel quale si era fino allora aggirata la sua fantasia, e ci conduce fra la semplicità della natura campestre, abbandonando la pompa rettorica e mitologica. L'invenzione

imita le antiche favole locali del genere di quelle che si trovano in tanta copia nelle Metamorfosi d'Ovidio; Affrico e Mensola sono due fiumicelli, che scorrono presso al colle di Fiesole e poi si riuniscono insieme, ed il poema racconta come essi abbiano preso nome da due amanti infelici. Erano que' tempi remoti, prima della fondazione di Fiesole, quando pochi abitatori aveva quel luogo e Diana colle sue ninfe andava vagando pei colli. Il giovane pastore Affrico spia un giorno di nascosto il loro ritrovo e si innamora di Mensola, una delle ninfe. Per lungo tempo tenta invano di avvicinarsi a lei, quando Venere, apparsagli in sogno, gli consiglia di frammischiarsi sotto spoglie femminili alle ninfe e di impadronirsi per tal via della fanciulla. Così avviene; ma in Mensola lottano, dopo l'errore involontario, da una parte l'amore, dall'altra il pentimento ed il timore della dea; indarno Affrico ne attende il ritorno, sicché finisce per darsi la morte ed il suo sangue colora le acque, presso alle quali aveva gustato la felicità. Mensola è sorpresa da Diana col suo bambino e mentre fugge dinanzi all'ira della dea, è trasformata in acqua nel fiumicello, che da allora porta il suo nome. I genitori d'Affrico allevano il piccolo Pruneo e quando Atalante, fondata la città di Fiesole, caccia le ninfe o dà loro marito, il vecchio si reca alla sua corte col nipote, che diviene siniscalco; questi ottiene il territorio compreso tra la Mensola ed il Mugnone e i suoi discendenti passano più tardi a Firenze.

La breve storia di un amore, che spunta in onta alla legge e finisce tragicamente, produce nella sua semplice fatalità un effetto profondo, narrata com'è dal poeta nel linguaggio semplice delle cose, senza declamazioni. Mensola è la natura innocente nella inconsapevolezza delle sue aspirazioni, che si dibatte contro l'amore, e pure ne è vittima; vergognosa ed afflitta ella fugge l'autore della sua infelicità, ma si strugge in cuor suo. Con quale delicatezza è rappresentato il sorgere improvviso dell'amore materno in quest'anima ancora infantile! La vecchia ninfa, alla quale ha chiesto consiglio, la ha esortata a portarle il bambino, affinché non lo si trovi presso di lei; ma Mensola non può separarsene; esso è tutta la sua gioia e sarà la sua rovina. Del pari il poeta ci ritrae scene di famiglia piene di affetto sincero, i genitori preoccupati delle pene del loro Affrico, delle quali non sanno la causa, il padre che segue le orme del figlio perduto e ne riporta sulle spalle il cadavere alla capanna. Certo si desidererebbero meno prolissi i lamenti

del pastore nella prima parte del poemetto e meno cinica la rappresentazione della scena d'amore. Ma la chiusa del racconto è rapida e trasporta il lettore. Il sentimento idillico fa nel *Ninfale fiesolano* un'impressione tanto più piena, in quanto che è libero dai soliti elementi convenzionali dell'egloga classica. La poesia del Boccaccio non raggiunse mai più una tale intimità.

In Italia la poesia pastorale ad imitazione della classica ebbe principio, come vedemmo, con Dante, ed egloghe latine scrissero il Petrarca ed un poeta aulico dei Visconti, le cui goffe composizioni furono falsamente attribuite al Mussato. Anche il Boccaccio si provò in questo genere e compose sedici egloghe latine. Le due prime hanno veramente un contenuto pastorale ed erotico, come le più di Virgilio; le altre espongono sotto il velo dell'allegoria avvenimenti politici, fatti della vita dell'autore, considerazioni religiose, morali, letterarie; nella dodicesima egli indica come suoi modelli Virgilio ed il Petrarca. Il Boccaccio stesso ha chiarito in una lettera a fra Martino da Signa il significato delle persone allegoriche da lui poste in scena, ma non sempre colla perspicuità, che noi potremmo desiderare. Codeste poesie sono documenti importanti per la conoscenza della sua vita esteriore ed interna, ma indarno vi si ricercano bellezze poetiche. Il *Bucolicum Carmen* del Petrarca non fu cominciato prima del 1346 e fra le egloghe boccaccesche, quella cui si può assegnare la data più antica, la terza, fu composta nel 1348, l'ottava e la decimasesta non prima del 1363. Notevolmente anteriore è dunque l'introduzione dell'idillio nel volgare dovuta pure al Boccaccio, perché se la data del *Ninfale fiesolano* resta incerta, l'altro idillio boccaccesco, il *Ninfale d'Ameto*, va assegnato al 1341 od al 1342.

Il libro è in prosa mescolata a brevi componimenti in terzine. Nel *Ninfale fiesolano* l'autore pose tutto il suo studio nella descrizione degli affetti; nell'*Ameto* prendono maggiore risalto le esteriorità e compaiono i luoghi comuni della poesia bucolica, le feste campestri in onore degli dei, la canzone del pastore Teogapen sull'amore accompagnata dalla zampogna, la tenzone fra Achaten ed Alcesto sul modo di allevare il gregge, tenzone che le ninfe decidono, coronando il vincitore. Ameto, un rozzo giovane dedito solo alla caccia, avendo veduto in val di Mugnone la bella Lia circondata da altre ninfe, ed avendola udita cantare, a poco a poco se ne innamora; si consacra al servigio di lei e da quel

momento la segue di continuo. La rappresentazione della forza bruta di natura domata dall'amore ha il suo modello nel Ciclope ovidiano: come questo Galatea, così Ameto onora la sua Lia, paragonando i suoi vezzi a cose in parte volgari, come a quelle che sono le più famigliari alla fantasia rusticale: « Tu se' lucente e chiara più che'l vetro Ed assai dolce più ch'uva matura..... » (*Metam.*, XIII, 791, sgg. *Splendidior vitro..... Lucidior glacie, matura dulcior uva.....*). E poi le offre in dono fiori e frutta e uccelli e giovane selvaggina, frutto delle sue caccie.

Ma la consuetudine generale dell'egloga latina di far servire le scene pastorali solo come pretesto per nascondere un contenuto essenzialmente diverso, ricompare in questo idillio italiano; l'*Ameto* infatti esprime sotto forma allegorica idee ed ammaestramenti morali. Un giorno dedicato alla festa di Venere sette fra le più belle ninfe, dopo visitato il tempio, si raccolgono insieme in un prato fiorito presso una chiara fontana, ed, essendo l'ora troppo calda per potersi allontanare dall'ombra, restano assise colà e, dietro proposta di Lia, l'una dopo l'altra racconta la storia del suo amore: Ameto che ascolta, si innamora di tutte, man mano che esse prendono a parlare. Ciascuna delle sette ninfe, Mopsa, Emilia, Adiona, Acrimonia, Agapes, Fiammetta e Lia, si è specialmente consacrata al servigio di una dea e per mezzo dell'amore ha indotto il suo giovane amante a farsi seguace di questa. Alla fine della propria storia ogni ninfa canta in terzine le lodi della sua dea. Ma queste sette divinità non significano altro che le sette virtù, le quattro cardinali, Pallade la prudenza, Diana la giustizia, Pomona la temperanza, Bellona la fortezza e le tre teologali, Venere la carità, Vesta la speranza, Cibele la fede, e le ninfe stesse rappresentano queste virtù nella pratica, come la divinità nell'idea. Il Boccaccio derivò il concetto fondamentale di questa allegoria da quel luogo del *Purgatorio* di Dante, nel quale le quattro virtù cardinali, che danzavano intorno al carro di Beatrice, accolgono Dante purificato dalle acque di Lete nella loro compagnia e lo conducono all'amata cantando:

Noi sem qui ninfe e nel ciel semo stelle (XXXI, 106).

Lo stesso dicono di sé le ninfe dell'*Ameto*. Finiti i racconti, appare una colonna di luce soprannaturale, dalla quale risuona una voce soave:

Io son luce del cielo unica e trina
Principio e fine di ciascuna cosa.....

È la Venere celeste, la vera deità, che si manifesta. Ameto non può ancora fissare lo sguardo nella sua luce e ne resta accecato, ma, come Dante, bagnato nel fiume da Lia, purificato ed ornato dalle altre ninfe, sostiene la vista divina e finalmente discerne la verità, che prima si nascondeva sotto la bella menzogna, conosce chi siano le ninfe e chi la vera Venere e ride della sua passata ignoranza. Egli si sente felice nella sua nuova condizione e gli pare di esser divenuto di bestia uomo.

Ameto è l'uomo, che dalle tenebre dell'ignoranza, dalla schiavitù della sensualità si solleva alla pura conoscenza e all'amore di Dio; ei si invaghisce di tutte le ninfe, il che vuol dire che tutte e sette le virtù si fanno strada una dopo l'altra nella sua anima e lo conducono così al servigio di Dio. Ma il Boccaccio intende l'amore così diversamente da' suoi predecessori spiritualisti, che l'antico concetto della liberazione dell'anima resta profondamente modificato. Le sette virtù, anche le teologali, appaiono in forma di ninfe, e non già di ninfe come quelle imaginate da Dante nel luogo citato del *Purgatorio*, cioè di sante vergini, abitatrici del Paradiso terrestre, sì bene sotto l'aspetto di ninfe nel senso classico, cioè di donzelle procaci, che ammagliano i giovani pastori coi loro vezzi e loro si concedono, e la conversione dell' anima alla virtù trova la sua espressione in racconti di avventure d'amor sensuale, nel dipingere le quali l'autore si compiace. L'elemento cristiano è tutto camuffato alla pagana e col pagano si intreccia, sì che ancor più stridente è il contrasto, che già notammo nel *Filocolo*. Lia canta:

Le cose a me da Cibele mostrate
Veder non puote natural ragione;

e continua poi recitando, mitologicamente mascherato, tutto il Credo cattolico, dove fra l'altro è così espresso il dogma della transustanziazione:

Così nel sacrificio è da tenere
In Cerere ed in Bacco il divin cibo
S'asconda a noi per debole vedere.

Lo stesso grottesco travestimento classico-mitologico dell'elemento cristiano troviamo segnatamente anche nell'undecima egloga latina

(intitolata *Pantheon*), la quale sotto nomi pagani dà un compendio della storia biblica. Il Boccaccio non avvertiva il contrasto, perchè considerava le favole mitologiche come semplici forme allegoriche, nelle quali poteva entrare qualunque contenuto. La sua intenzione era sincera, quando pose a base dell'*Ameto* una dottrina morale, ma in realtà poi questa appare quasi solo come un pretesto, laddove il posto principale sembra occupato proprio dalla sua antitesi, dalle storie d'amore e dalle lunghe ed uniformi descrizioni della bellezza femminile, le quali, secondo il costume generale del tempo, procedono sistematicamente, parte per parte, come l'analisi di un oggetto di storia naturale.

Ma come i serii concetti morali della letteratura anteriore si trasformassero nella mente del Boccaccio, si vede ancor meglio in un'altra opera allegorica, l'*Amorosa Visione,* imitazione manifesta della *Commedia* dantesca. Quel poema, composto subito dopo l'*Ameto,* consta di cinquanta brevi canti in terzine, nei quali l'autore si è imposta la formidabile difficoltà di formare un acrostico con tutta la lunga poesia. Dall'accostamento delle lettere iniziali di tutti i primi versi delle terzine risultano due sonetti caudati ed un sonetto doppio caudato, i quali contengono la dedicatoria dell'opera a Maria-Fiammetta.

L'autore racconta come in una visione gli sia apparsa una maestosa figura di donna e gli abbia fatto profferta di condurlo alla vera felicità: ecco dunque il suo Virgilio. Guidato da lei, arriva ad un nobile castello, nel quale si può entrare per due porte, una piccola e stretta, l'altra ampia; alla prima si sale per un sentiero scabroso, ma un'iscrizione che le sta sopra, dice il contrario di quella che si legge all'ingresso dell'inferno dantesco: essa conduce alla via della vita. La porta ampia all'incontro promette regni, tesori, gloria, le vanità mondane, alle quali l'uomo deve, per guadagnare la pace, volger le spalle. Dal castello raggia uno splendore di luce soprannaturale e quando l'autore, accecato, se ne maraviglia, la sua guida gli dà questa spiegazione:

Voi che nel mondo state, vostra mora
Fate in un loco tenebroso e vano
E però gli occhi alla dolce aurora
Alzare non potete . . . . . .

Quaggiù non vi ha dunque che vanità e tenebre, come secondo

i moralisti ed i teologi. Ma ben tosto ci si manifesta il vero pensiero dell'autore. Egli non è punto disposto a credere sulla parola alla sua guida celeste, come avevano fatto il Giamboni e Dante. La curiosità lo tormenta; sapere ogni cosa, egli pensa, non può mai nuocere; e vuol vedere una volta coi proprî occhi le tanto dispregiate vanità; dopo, quando abbia tutto ben considerato e si sia sincerato, si appiglierà al partito che gli sembrerà migliore.

Perciò entra per la gran porta ed arriva in una splendida sala, dove vede sulle pareti molti quadri, in primo luogo la sapienza accompagnata dalle sette arti liberali, che chiama anche Muse, con a destra i grandi savii dell'antichità, a sinistra i poeti, dei quali dà un lungo catalogo, come più tardi fece il Petrarca ne' suoi *Trionfi*. Indi vede il trionfo della gloria terrena ed ecco un altro catalogo di uomini celebri; poi la ricchezza su di un aureo trono e dinanzi ad essa una gran folla di uomini, tutti affaccendati intorno ad un monte d'oro e d'argento per prenderne ciascuno quanto più può; ei nota fra quelli molti ecclesiastici: *Gran quantità di nuovi Farisei*. In un povero diavolo, che si affatica a grattare il monte colle unghie e sì poco oro ne leva, che non basta pure per lui, nonché per altri, riconosce il proprio padre, che non gli aveva creato una posizione brillante nella vita. Egli stesso confessa che volentieri possederebbe un po' di quell'oro, per quanto esso sia una vanità, poiché è cosa troppo necessaria nel mondo. Segue un quarto quadro, il trionfo d'Amore, e quivi il poeta, arrivato al suo soggetto preferito, racconta con gran compiacenza attraverso quindici interi canti (XV-XXIX) le favole amorose della mitologia greca, cominciando da quella celeberrima di Giove. E già pare che abbia del tutto dimenticato il suo intento morale, quando finalmente la guida gli rammenta, che tutto ciò che egli vede e che così fortemente lo incatena, appartiene al passato e, vinto dalla morte, è sparito come ombra, e lo conduce in una sala vicina, dove è figurato il trionfo della Fortuna. Questa volge senza posa una ruota, sulla quale vanno i mortali faticosamente inerpicandosi per cadere di nuovo dall'altra parte; ed anche qui segue naturalmente l' inevitabile registro di nomi famosi. Tale vista impressiona l'autore, che, deposta la sua incredulità, è pronto ad avviarsi verso l'angusta porticella. Ma ecco un nuovo inciampo: passando, egli vede aperto un delizioso giardino e quantunque la guida lo dissuada, vi entra. Né se ne pente; ché vi trova una quantità

di bellissime donne, che cantano, ballano o siedono in cerchio in piacevoli ragionari. Sono tutte sue contemporanee ed ei le riconosce, si rallegra infinitamente di vederle, le nomina una dopo l'altra lodandole. Fra esse trova anche la sua amata, Fiammetta, ed a questo incontro riannoda la storia del suo innamoramento e della sua felicità. Ma Fiammetta, appena sa che per entrare nel giardino egli ha abbandonata la sua guida, lo esorta a raggiungerla e ad obbedire da allora in avanti ad ogni comando di lei, eccettuato il caso, che gli proibisca di amarla. Giovanni acconsente; ma, ritornato, sa tanto pregare la guida, che questa lo segue a vedere la sua Fiammetta. Le due donne si salutano come sorelle; è un complimento, che il Boccaccio fa all'amata, inalzandola, come già avevano fatto i poeti anteriori della scuola fiorentina, ad ideale di perfezione, ad amica e sorella della virtù celeste. Ormai stabiliscono che i due amanti debbano insieme seguire la guida nella via che conduce alla promessa eterna felicità. Ma prima viene loro concesso un po' di riposo e Giovanni, furbo com'è, pianta lì di nuovo l'uggiosa predicatrice di morale e se ne va insieme con Fiammetta vagando per il giardino; di nuovo perdono quella di vista, non pensando più ad altro che al loro amore. Quivi finisce la visione. L'autore si desta tutto stordito ed invano stende ancora le braccia alla cara imagine svanita. Ancora una volta appare al poeta desto la paziente guida e gli assicura, che troverà Fiammetta, purché voglia seguir lei sulla via faticosa tante volte raccomandata: sotto questa condizione vi acconsente. Ma quivi il poema si chiude senz'altro, lasciando il lettore fortemente dubbioso, se il buon proponimento sia durato a lungo.

In questa *Amorosa Visione* il Boccaccio ha egregiamente ritratto sé stesso. Era grande ammiratore di Dante e già fino dalla prima sua opera aveva espresso la sua venerazione per lui, quando alla fine del *Filocolo* esortava il libro a seguire modestamente il grande poeta fiorentino *come picciolo servidore.* Allorché più tardi mandò al Petrarca una copia della *Commedia,* nella lettera accompagnatoria diceva, che nella sua giovinezza Dante gli era stato la prima luce, la prima guida negli studî. Questo culto per Dante riempì tutta la sua vita; il commento alla *Commedia* fu l'ultimo lavoro, cui pose mano, prima di morire. Trovammo già nell'*Ameto* l'imitazione dantesca; la ritroviamo ancora spesso nelle altre opere; ma specialmente qui nell'*Amorosa Visione* egli credette di aver

calcato le orme di quel grande; lo dice espressamente, chiama Dante *il signor d'ogni savere* (cap. VI) e ne celebra l'apoteosi; lo vede ritratto nella prima sala fra' poeti più celebri dell' antichità, circondato da sette Muse, coronato dalla sapienza. Il concetto fondamentale dell'*Amorosa Visione* sarebbe stato propriamente identico a quello della *Commedia*, la liberazione cioè dal giogo delle vanità terrene per arrivare all' eterna salvezza ed insieme pur quivi la glorificazione dell'amata. Ma Maria Fiammetta non vuole svaporare in un simbolo ed il Boccaccio, dovendo salire alla pace celeste, si indugia tanto fra le cose mondane, che non arriva mai alla meta: egli lascia che la divina guida moralizzi a sua posta e corre dietro alle favole saporite dell' antichità ed alle belle donne. Quando dovrebbe cominciare la parte morale, il poema finisce; è rappresentata la terra che sarebbe il peccato, l'Inferno, e mancano il Purgatorio ed il Paradiso. La visione dantesca finisce quando il poeta è arrivato al cospetto del Dio uno e trino; il Boccaccio si desta, mentre crede di tenere Madonna fra le braccia.

Il Boccaccio si muove nelle forme medievali di morale e di religione; ha sempre sulle labbra la santa fede cattolica, Dio, Cristo, non comincia quasi mai un libro senza invocare l'assistenza divina, né lo chiude senza ringraziare Dio, che ha condotto in porto la sua navicella; chiama insania e pazzia le favole pagane, delle quali sono piene le sue opere, sottopone i suoi scritti al giudizio della Chiesa. Ma dietro a questa castigatezza esteriore si nasconde uno spirito mondano, tutto rivolto alla terra. Poteva ben parlare come un di que' moralisti cristiani; ma sentiva diversamente. Egli non odiava le cose di questo mondo, anzi le amava e se ne compiaceva; ricchezze, amore, gloria, nulla di meglio si sapeva desiderare, così che l' antico concetto religioso-morale, esposto da lui, si converte nel suo contrario.

Il mondo terreno era per Dante un'ombra, la bellezza di quaggiù un simbolo della verità e della luce celeste; per il Petrarca essa era qualche cosa di più, ma sempre il bel velo e strettamente congiunta con una bellezza più alta, la bellezza interna spirituale. Presso il Boccaccio la terra fa di nuovo valere i suoi diritti; la bellezza è novamente per sé stessa qualche cosa, senz'altro significato, come era stata nell'antichità. Presso Dante l'amore è ideale, mistico e così alto e puro, che corre pericolo di divenire un'astra-

zione, di confondersi colla virtù, colla fede, coll' amore di Dio: presso il Boccaccio è reale, terreno a tal punto che tocca sempre la lascivia. Eppure dalla morte di Dante alla composizione dell'*Amato*, del *Filostrato*, dell'*Amorosa Visione* erano passati appena vent'anni. Un'apparizione così improvvisa della sensualità pagana farebbe meraviglia; ma codesta subitaneità non è che una illusione. Non era già che il pensiero del tempo avesse così rapidamente cambiato indirizzo; la letteratura ascetica perdurava, e contemporanei del Boccaccio erano Jacopo Passavanti, Domenico Cavalca, S. Caterina da Siena, sicché le due correnti procedevano di conserva. Ed in fondo era sempre stato così. Non v'ha in tutto il medio evo un momento, nel quale tutti abbiano pregato e si siano data la disciplina; accanto alle maggiori esagerazioni dell'ascetismo e del misticismo, il senso rivendica naturalmente i propri diritti; la carne reagisce contro lo spirito e fin dai primordî del cristianesimo ad un periodo, in cui lo spiritualismo prevale, se ne alterna sempre uno di più grande mondanità. Contro questa combatté già S. Girolamo e nuovamente combatterono Damiano e Gregorio. Nei secoli XII e XIII sorsero i canti goliardici, colle loro oscenità e parodie delle cose sacre, i romanzi di avventura e i favolelli francesi; fiorì la poesia amorosa provenzale così piena di sensualità e Guglielmo di Poitiers, che pur guidò un esercito crociato, compose e prima e dopo procaci poesie. Il *Roman de la Rose* di Jehan de Meung dà i medesimi ammaestramenti morali che il *Decameron* ed in Italia troviamo prima di Dante le poesie realistiche di un Compagnetto da Prato, le indecenti ballate dei memoriali bolognesi, i versi scherzosi di un Rustico di Filippo e di Cecco Angiolieri, le *Cento Novelle*, le storie scandalose di fra Salimbene. Ed era il tempo di S. Francesco, dei flagellanti, di Jacopone. Ciò che dà l' illusione di un sì rapido trapasso dall'indirizzo spiritualistico al sensuale, è solo il sopravvento che or l' uno or l' altro prende nella letteratura e nella vita, così che un'età sembra interamente dominata dallo spirito di Dante, l'altra dallo spirito del Boccaccio.

Questi nella sua lirica imitò da capo talvolta Dante, più spesso il Petrarca. Ma il modo di sentire suo proprio apparisce qua e là spoglio di veli convenzionali nelle migliori di codeste poesie, come, ad esempio, nel leggiadro sonetto: *Intorno ad una fonte, in un pratello*. Quanta freschezza di vita, quanta serenità

spira da quella piccola scena! Le vaghe donzelle, che siedono a colloquî amorosi tra il verde ed i fiori, mentre il venticello scherza loro fra la ghirlanda e i capelli, e che furtivamente si guardano intorno, se mai arrivi il giovane ansiosamente aspettato, ben sapeva il Boccaccio descriverle diversamente dalla sua Fiammetta, quando cerca di rappresentarla simile a Laura, quale alto modello di virtù (1).

La più perfetta manifestazione della lirica boccaccesca si ha nelle dieci graziose ballate contenute nel *Decameron*, quantunque vi sia evidente l'influsso del *dolce stil nuovo* e di Dante. Nella ballata della terza giornata parla una vedova, che si è di nuovo accasata ed ora piange la perdita del suo primo marito, a lei tanto più caro del secondo. Ella dice di sé:

Colui che muove il cielo ed ogni stella
Mi fece a suo diletto
Vaga, leggiadra, graziosa e bella,
Per dar quaggiù ad ogni altro intelletto
Alcun segno di quella
Biltà che sempre a lui sta nel cospetto.....

Ma tosto appare il rovescio della medaglia, e dal contrasto appunto esce un effetto più piccante:

Già fu chi m'ebbe cara e volentieri
Giovinetta mi prese
Nelle sue braccia e dentro a' suoi pensieri
E de' miei occhi tututto s'accese.

Il platonismo se n'è andato e ci troviamo nella realtà della vita. Alcune di codeste poesie, nelle quali, come nella citata, parlano delle donne, si avvicinano colla loro facile spontaneità alla maniera delle canzoni popolari. Quella della nona giornata comincia

Io mi son giovinetta e volentieri.....

È una giovinetta che va cantando pei campi, e vedendo i fiori,

(1) Questo sonetto rammenta, talora perfino nelle parole, la voluttuosa descrizione delle due donzelle, che nel *Filocolo* vogliono sedurre Florio (lib. III, vol. I, p. 229).

pensa al suo amore; coglie quelli che nella loro bellezza più rassomigliano a lui e li bacia e parla con essi, come se fossero il giovinetto medesimo, e poi se ne fa una ghirlanda legata co' suoi biondi crini e frattanto soavemente sospira ed il vento porta a lui i sospiri. Questo grazioso quadro idillico rammenta la ballata dantesca: *Io mi son pargoletta bella e nuova;* ma nella rassomiglianza vieppiù spicca il contrasto. La *pargoletta* di Dante è l'angelo del paradiso, che addita la via al cielo, la *giovinetta* del Boccaccio è una ragazza, felice del suo amore, che ella non nasconde modestamente nel cuore, ma svela festosa, tutta abbandonandosi alla dolcezza del suo sentimento, desiderosa di godere quaggiù la vita in compagnia dell'amato.

In tutte le sue opere il Boccaccio si occupò più delle donne che degli uomini. Fino allora nella letteratura italiana si era cantato l'amore per la donna, ma della donna stessa poco era apparso. Essa era posta in alto come la divinità, che non si può avvicinare; facevano eccezione soltanto le scene affettuose di Beatrice morta alla fine del *Purgatorio*, di Laura morta nei *Trionfi*. Il Boccaccio abbatté la divinità; egli ritrasse con meraviglioso realismo la donna e la sua vita psichica nella Griseida del *Filostrato* e con soave intimità le innocenti aspirazioni di un animo infantile nella Mensola del *Ninfale fiesolano*. Del tutto nuovo è il pensiero del piccolo romanzo intitolato *La Fiammetta*, al quale porgono argomento principale i pensieri ed i sentimenti di una donna da lei stessa confessati. Il giovane Panfilo, amato ardentemente da Fiammetta, ha dovuto, dopo un breve tempo di felicità, abbandonarla, richiamato dal vecchio suo padre. Egli aveva promesso di tornare dopo pochi mesi, ma invece giunge all' orecchio della donna innamorata la voce di una nuova relazione che lo incatena, e se un raggio di speranza balena per un momento, esso sparisce ben tosto. Per isvagarsi dalla sua malinconia e sfogare il suo dolore, Fiammetta narra alle donne, come lei, innamorate, la propria disavventura, accompagnando il racconto coi lamenti. Panfilo è il Boccaccio stesso, che fra il 1339 e il 1341 aveva dovuto per desiderio del padre lasciare Napoli e che dimorava suo malgrado a Firenze. Sulla fine dell'*Ameto* scritto appunto in quel tempo, egli deplora la sua incresciosa posizione e si duole dell'avaro vecchio, accanto al quale era costretto a vivere. In questo mezzo era veramente madonna Maria agitata in Napoli da un tale melanconico

desiderio? Non possiamo crederlo facilmente, perché il Boccaccio ne aveva perduta la grazia, né è probabile che la abbia mai più riacquistata. Ma nella sua solitudine, aduggito dalle contrarietà famigliari, ei si confortava cullandosi in una lusinghiera fantasia, invertendo le parti e figurandosi l'amata, che per un altro lo aveva lasciato, incrollabilmente fedele e disperata per la sua lontananza.

Questa era certo un'idea feconda, poiché offriva occasione di ritrarre i più interessanti momenti psicologici, tutto ciò che più vivamente commuove l' anima di una donna e di ritrarli nella loro espressione immediata. Ma il Boccaccio si mostra inferiore al suo tema, forse appunto per ciò che egli, fine osservatore della realtà, aveva qui a che fare con una finzione e sentiva, come con questa contrastasse la verità. Le lamentazioni senza fine di Fiammetta non sono il caldo e spontaneo linguaggio della passione, ma piuttosto fanno l'impressione di elaborate orazioni adorne di sentenze generali e di esempî storici. Codesta Fiammetta è dotta, conosce mirabilmente gli autori classici e nulla accade, nessun sentimento si desta nel suo cuore senza richiamarle alla mente un diluvio di casi analoghi, reminiscenze delle sue letture. Quando crede di sapere che Panfilo ami un'altra e dispera quindi del suo ritorno, ella osserva che la sua condizione è precisamente quella di Didone e naturalmente vuole al pari di questa subito morire. Ma anche ciò non è tanto semplice. Ella si accinge a scegliere tra le varie forme di suicidio la più decorosa, pensa a quella di Didone stessa, di Biblide ed Amata, a Socrate, a Sofonisba, ad Annibale, a Porzia, ad altri ancora ed infine decide di precipitarsi, come Perdice, dal tetto del suo palazzo.

La parte più attraente della *Fiammetta* restano sempre quei passi, nei quali l'autore descrive scene della vita reale, i costumi del tempo e della società, quelle splendide feste, quelle gite sul mare e fra le rupi di Mergellina e di Posilipo, quelle danze sulla spiaggia, Baia co' suoi bagni ed i suoi divertimenti eleganti, colla voluttuosa mitezza del suo clima, col sorriso del cielo, che stende la sua volta sui resti delle ville e dei templi romani. Erano così cari al Boccaccio quei luoghi! Napoli gli piaceva; lo rallegrava la vita spensierata e sensuale che vi si menava, ed il soggiorno in quella grande e ridente città, già fin da allora assai più corrotta che le altre d'Italia, la vista di quella corte scostumata, alla quale apparteneva pure la sua Maria, non potevano restare senza influsso

sull'indirizzo del suo spirito. In tutte le sue opere italiane vi è qualche cosa, come osserva il Casetti (1), dell' atmosfera molle e voluttuosa, della sensualità della vita napoletana. In una novella del *Decameron*, quella di Andreuccio da Perugia (II, 5), egli ha disegnato dei tipi napoletani con una tale verità che ancor oggi se ne possono nella vita ritrovare gli originali.

Il desiderio del Boccaccio di ritornare da Firenze a Napoli sembra non sia stato così presto appagato. Sappiamo di un suo soggiorno a Ravenna presso Ostasio da Polenta, quindi al più tardi nel 1346 ed una lettera a Zanobi da Strada ce lo mostra sul principio del 1348 a Forlì, presso Francesco Ordelaffi, sul punto di andare con questo principe nell'Italia meridionale al re Luigi d'Ungheria, il quale vi si era recato per vendicare la morte del fratello Andrea. La terza egloga latina del Boccaccio, scritta in quel tempo, tributa giuste lodi all'impresa di re Luigi e parla con orrore dei delitti della corte napoletana; all'incontro la quarta e la quinta deplorano la fuga di Luigi di Taranto, il nuovo marito della regina Giovanna, e la sesta celebra con gioia il ritorno di questa colpevole coppia principesca dopo la partenza del re d'Ungheria (fine d'agosto del 1348). Andò egli veramente coll'Ordelaffi nell'Italia meridionale, come aveva intenzione, e trovavasi proprio a Napoli, quando scrisse la sesta egloga? Non è sicuro; ma la sua presenza a Napoli ci spiegherebbe almeno la mutazione improvvisa e punto bella ne' suoi giudizî. In ogni modo durante la peste del 1348 egli era, come apprendiamo dal suo commento di Dante (lez. 24), lontano da Firenze e solo perché ne aveva osservato i fenomeni in altri luoghi, dove essa pure infieriva, quindi forse a Napoli, poté così esattamente descriverla nell'*Introduzione* al *Decameron*. Questo fu senza dubbio cominciato poco dopo l'anno della peste; ma noi ce ne occuperemo di proposito più innanzi. Alquanto posteriore, del 1354 o 1355, è un altro libro molto interessante, intitolato *Il Corbaccio* o *Il Labirinto d'amore*, il quale ci mostra già l'autore da tutt'altro lato che le opere giovanili.

Il Boccaccio partecipò in alto grado a quella predilezione per la forma di visione, che era generale ne' suoi contemporanei; non v'ha uno de' suoi libri, nel quale non appaiano sogni profetici,

(1) *Nuova Antologia*, XXVIII, 557.

visioni allegoriche, ma presso di lui queste sono talvolta divenute quasi la parodia del genere, come già si vede nell'*Amorosa Visione*. Fra tutte però la più strana è il *Corbaccio*. Mentre il Boccaccio si trovava a Firenze e, quantunque avesse già passata la quarantina, si piaceva ancora di facili amori, gli capitò un brutto caso. Si era posto a corteggiare una vedova, ma questa pur fingendo di gradire i suoi omaggi, si faceva beffe di lui: mostrò le sue lettere al proprio amante, il quale ne parlò con altri, e la donna ne parlava con altre donne, tanto che ne nacque, a quanto pare, un grande pettegolezzo. A questo vorrà alludere il titolo *Corbaccio* (peggiorativo di corvo). Messer Giovanni montò sulle furie; egli vuol prender vendetta, vuol mostrare a quella civetta con chi ella abbia a fare e scrive il più terribile libello. Esso è del tutto nella forma degli antichi trattati, una visione allegorica con iscopo morale, la liberazione della sua anima dallo stato di miseria. Sul principio racconta, come per la crudeltà di quella donna ei fosse sul punto di uccidersi, ma poi si volgesse a più savio consiglio. Allora si addormentò e fece un sogno.

Gli pareva di essere giunto, seguendo un dilettevole sentiero, ad un luogo selvaggio, montuoso, chiuso da ogni parte, così che non sapeva come uscirne. Manifestamente questo luogo è la selva dantesca ed ivi gli apparisce un'ombra, che coi suoi ammaestramenti lo condurrà fuori del labirinto amoroso. Per Dante la selva era la vita terrena colla sua miseria, dalla quale lo salva l'amore di Beatrice; per il Boccaccio la selva è l'amore, da cui lo libera la sana ragione umana; quivi l'amore è proprio il contrario di ciò che era stato per Dante. Ma specialmente curiosa è codesta apparizione, codesto Virgilio boccaccesco, che non è altro se non il morto marito di quella civettuola. Ora questo marito si trova fra i tormenti del purgatorio, un po' per la sua avarizia, un po' per *la sconvenevole pazienza*, colla quale sopportò le scellerate maniere della moglie; ormai, essendo morto, non è più geloso, anzi sente la più profonda compassione per tutti quelli, che si lasciano abbindolare da colei, che fu un tempo la sua croce. Pregato dalla Vergine celeste, per la quale messer Giovanni aveva una speciale devozione, Dio lo ha mandato a salvare il poeta e questo curioso spirito crede di non poter meglio adempiere al suo ufficio, che dicendo tutto il male possibile delle donne in generale e della sua in particolare, per disgustarne il suo ascoltatore.

L'idea di farsi apparire appunto il marito di quella donna, della quale voleva vendicarsi, per ascoltare da lui una predica morale, fa nascere una situazione altamente comica. Il marito deve conoscere, meglio che ogni altro, tutti i difetti di lei, perfino i più nascosti, ed infatti egli racconta le cose più brutte. Troviamo raccolte insieme tutte le furberie, gli intrighi, le scostumatezze donnesche, che sono sparse per le novelle del *Decameron*. A questa pittura ha fornito varî tratti la sesta satira di Giovenale. Dalla forma del trattato si svolgono spesso efficaci scenette di genere, esposte nella lingua fresca della vita di ogni giorno. Si veda, ad esempio, come è descritta la donna, che con mille artificî si liscia dinanzi allo specchio, o la chiacchierona, che sa tutto, dalle stelle del firmamento fino alla cintura nuova della vicina, e ne ciarla colla fantesca, colla lavandaia, colla fornaia, o la donna in chiesa, che finge di dire il rosario, mentre occhieggia agli uomini o bisbiglia colle vicine. Quando gli ammaestramenti volgono al fine ed il Boccaccio si mostra tutto pentito e compunto, il marito lo accompagna fuori del labirinto amoroso su di un monte, dal quale, guardando in giù, può conoscere tutta la profondità e l'orrore dell'inferno, dal quale è stato salvato.

Il *Corbaccio* pertanto sarebbe un miracolo di forza satirica, se in generale le tinte non vi fossero troppo crude e caricate. Esso è il prodotto della stizza personale, e troppo si sente il veleno dell'amor proprio ferito. Messer Giovanni aveva pure corteggiata questa donna ed aveva smesso, solo perché ella non voleva saperne di lui; se ora si conforta colla santa filosofia e si rifugia nel grembo delle pudiche vergini castalie, ci ha l'aria della volpe, per la quale l'uva era troppo acerba.

Nell'Introduzione al *Decameron* il Boccaccio disse che l'ardore dei suoi amori giovanili apparteneva al passato e solo gli aveva lasciato di sé un tenue sentimento piacevole; nel *Corbaccio* dichiara apertamente guerra a quelle passioni, che fino allora avevano riempiuto la sua esistenza ed i suoi scritti. Comincia nella sua vita un secondo periodo di maggior serietà. Il padre gli era morto nel 1348 o 49 e Giovanni era divenuto tutore del fratello più giovane, Jacopo. Poco dopo ebbe principio la sua relazione personale col Petrarca, la quale contribuì non poco a far mutare l'indirizzo del suo pensiero.

Già per lo studio delle sue opere il Boccaccio conosceva da

lungo tempo l'uomo, che i contemporanei onoravano come loro massima gloria, sicché alla morte di lui, nel 1374, poté scrivere a Francesco da Brossano di essergli appartenuto per quarant'anni. Tale rispettosa ammirazione ebbe la sua manifestazione nella breve biografia latina che il Boccaccio (1348 o 1349) scrisse del Petrarca e che in verità è ricca di inesattezze. Nel 1350 si videro per la prima volta, quando quest'ultimo passò per Firenze diretto a Roma pel giubileo. Nell'aprile dell'anno seguente il Boccaccio andò ambasciatore del Comune a lui, che allora dimorava a Padova, per invitarlo ad assumere l'insegnamento nell'Università fiorentina di recente fondata. Essi trascorsero insieme alcuni giorni deliziosi; mentre il Petrarca era tutto negli studî teologici, il Boccaccio avidamente si trascriveva una parte o l'altra delle opere di lui; verso sera scendevano nel giardinetto ridente nel lusso della vegetazione primaverile e si ricreavano in isvariati colloquî. Otto anni dopo, nella primavera del 1359, passarono di nuovo insieme alcuni giorni a Milano e strinsero viemmaggiormente i vincoli di quell'amicizia, che durò inalterata fino alla morte. Nelle sue opere latine posteriori il Boccaccio non si lasciò mai sfuggire occasione di rendere all'amico testimonianza della sua profonda venerazione, né mai pronunziò il suo nome senza aggiungervi il titolo *praeceptor meus.*

Il Petrarca esercitò su di lui anche un'influenza morale: « et sic amores meos, etsi non plene, satis tamen vertit in melius », disse il Boccaccio in una lettera (*Lettere*, p. 274) e codesti tentativi per la salvezza della sua anima rappresentò nell'egloga XV, nella quale Filostrofo esorta Tiflo a cambiare sistema di vita. Ma ciò che più di tutto legava insieme questi due uomini di carattere assai diverso, era l'entusiasmo, che avevano comune, per gli studî classici.

Accanto alla letteratura romana cominciava ad attrarre vivamente gli spiriti la greca, materia ancora inesplorata, la cui ignoranza lasciava una immensa lacuna nell'erudizione, mentre i giudizî dei latini insegnavano ad apprezzarne l'importanza e destavano in anticipazione la più grande ammirazione per essa. Certo in Italia la conoscenza del greco non si era mai perduta del tutto, e nel medio evo poeti e storici latini avevano volentieri fatto pompa di grecismi, come fece il Boccaccio stesso in una sua lettera giovanile. Ma mancava uno studio sistematico della lingua e della

letteratura: gli sforzi del Petrarca stesso per impossessarsene non sortirono buon esito. Con pieno diritto adunque il Boccaccio si attribuisce nel suo libro sulle genealogie degli dei (XV, 7) il merito di aver fatto rinascere gli studî greci in Toscana. Nel 1359 dissuase dal partire da Venezia per Avignone il calabrese Leonzio Pilato, uomo versato nella conoscenza del greco, lo condusse seco a Firenze, lo accolse in sua casa e gli procacciò la cattedra nell'Università, dove insegnò per tre anni, finché nel 1363 andò a Venezia presso il Petrarca. Passato di là in Grecia, Leonzio voleva far ritorno in Italia, ma, già prossimo a sbarcare, morì sulla nave colpito da un fulmine durante una burrasca (1366). Il Boccaccio fece venire a proprie spese a Firenze il primo manoscritto completo di Omero ed altri libri greci; prese anche lezioni private da Leonzio, sorvegliò e sollecitò la traduzione di Omero in prosa latina, che quegli aveva intrapreso per incarico del Petrarca. Ciò nondimeno messer Giovanni, pur sapendo di greco assai più che il suo amico, non raggiunse mai una conoscenza profonda della lingua, perché troppo confuse erano le cognizioni dello stesso Leonzio.

Il Boccaccio seppe apprezzare assai meglio che la maggior parte de' suoi contemporanei forniti di pari erudizione la lingua italiana; tuttavia neppur egli era del tutto spoglio dei pregiudizî dominanti contro di essa. Nei suoi anni più tardi non abbandonò il latino che per iscrivere la *Vita di Dante* ed il Commento, dove lo scopo propostosi richiedeva l'uso del volgare, e, tutto affaccendato in lavori di erudizione, si curò, a quanto sembra, ben poco delle opere sue anteriori. Il Petrarca quasi non lo conosceva che come erudito, così che, quando gli capitò fra mano il *Decameron*, molto tempo dopo la sua pubblicazione, nel 1373, si limitò a sfogliarlo fuggevolmente, poiché, come al Boccaccio stesso scriveva (*Sen.* XVII, 3), per la considerevole estensione del libro, per la sua composizione in volgare ed in prosa, nonché per le molte occupazioni, da cui egli era assediato, non gli era sembrato opportuno farne una lettura ponderata. Inoltre scusava il carattere del libro considerandolo scrittura giovanile, destinata a lettori meno colti, lodava il principio ed alcuni luoghi, che diceva *pia et gravia* e che erano senza dubbio i noiosi; anzi tradusse in latino l'ultima novella, quella tanto morale di Griselda, affine di darle dignità letteraria.

Nella prima lezione del Commento a Dante il latino è posto

al disopra dell'italiano e nella dodicesima egloga il Boccaccio dichiara di rinunziare alla poesia italiana, come ad un passatempo giovanile, e la chiama bassa e triviale. Ma questi erano più che altro principî teorici, che non divennero mai un vero disprezzo per il volgare. In realtà le sue opere latine non sono né tante né di tale natura, che egli potesse ripromettersi l'immortalità da esse piuttosto che dalle precedenti opere italiane. Oltre alle egloghe già citate ed a pochi altri versi, si riducono a quattro libri di erudizione. Uno, intitolato *De montibus*, *sylvis*, *lacubus*, *fluminibus*, *stagnis seu paludibus*, *de nominibus maris liber*, è il primo tentativo di dizionario geografico per l'antichità, e non manca naturalmente di errori. L'opera *De casibus virorum illustrium* ha un intento morale; l'autore vuole narrarci i casi di coloro, che dal colmo della felicità caddero nella miseria, per provare con questi esempi la vanità delle cose umane. Questi brevi racconti divisi in nove libri cominciano con Adamo ed Eva e vanno fino a' tempi dell'autore. Quivi è presa sul serio la morale dell' *Amorosa Visione*, ma ancor meglio appare codesta ascetica austerità di giudizio nel libro *De claris mulieribus*. Tuttavia in quest'ultimo fa ancora capolino l'interesse del novelliere per le storielle piccanti, come mostra il racconto di Paolina romana e del dio Anubi. Il Boccaccio, il quale si era sempre compiaciuto di cantare e di parlare di donne narrandone or le virtù ora i difetti, trovava ingiusto, che dopo tanti libri sugli uomini celebri ne mancasse ancora uno sulle donne illustri e cercò di colmare questa lacuna. Perciò compose una serie di brevi biografie, cominciando da capo con Eva e scendendo fino alla regina Giovanna, che celebra, come già nell'egloga sesta, e chiama il raggiante sole d'Italia, gloria non pur delle donne, ma anche de' principi.

Il Boccaccio era bensì fornito di copiose letture; ma la sua erudizione era molto più confusa e medioevale, che quella del Petrarca; era poi credulo ed inclinato ad accettare l'autorità di qualunque libro. Anche il suo latino è di nuovo più medioevale e più barbaro, e si accosta a quello di Dante. Quando studia l'antichità, egli è anzitutto il raccoglitore erudito, mentre il Petrarca mira specialmente ad uno scopo morale, a sviscerare l'antica sapienza. Ma al tempo del Boccaccio i suoi lavori avevano la loro importanza. Per l'avanzamento degli studî era necessario raccogliere notizie, preparare manuali e quelli del Boccaccio furono molto

sfruttati dalle seguenti generazioni e, tradotti in volgare, resi accessibili a tutti.

Di tal genere è anche la quarta opera latina, *De genealogiis deorum gentilium*, vasta compilazione, nella quale l'autore, per eccitamento del re di Cipro e Gerusalemme, Ugo IV, raccolse la sua erudizione mitologica, sparsa già in così larga copia negli scritti italiani, affine di fare dell'argomento una trattazione compiuta. Re Ugo, al quale personalmente l'opera si indirizza sino alla fine, morì il 10 ottobre 1359; essa dovette quindi essere compiuta prima di questo giorno; ma alcuni passi furono intercalati più tardi, come, ad esempio, il sesto capitolo del libro XV, che non fu scritto prima del 1366.

Nel suo libro il Boccaccio accetta l'opinione che anche gli antichi abbiano in sulle prime creduto in un dio unico, e che il politeismo sia sorto più tardi per opera dei filosofi e dei poeti. Di codeste divinità classiche racconta l'origine e le favole svariate, delle quali dà un'interpretazione allegorica; vi nota un triplice senso, naturale, storico e morale, come già aveva fatto l'antichità più tarda, segnatamente la scuola stoica. Quei poeti, dice il Boccaccio, non fecero altro che rappresentare i fatti di Dio, della natura o degli uomini sotto il velo della favola. E qui riproduce la teoria di Dante sui quattro diversi significati della poesia. Per lui, come per Dante o per il Mussato, i miti classici non sono appunto che allegorie di tal genere, e d'altronde lo scopo di ogni poesia è di esporre la verità, non nuda, ma velata da una finzione, nascosta sotto una bella menzogna; la poesia è un bel travestimento della verità. Ma quando si tratta di finzioni poetiche, il Boccaccio pensa subito alle favole mitologiche; di queste dunque si dovrà rivestire ogni cosa per renderla poetica ed è questa la ragione per cui egli, pur chiamando gli dei classici falsi e bugiardi, non può mai farne senza, e li introduce come motori dell'azione non solo là dove tratta materia antica, ma anche nel racconto di avvenimenti contemporanei e personali, come nella *Fiammetta*, od in istorie schiettamente cristiane, come nel *Filocolo*. L'ideale di questa teoria poetica sono appunto delle mostruosità, quali appaiono nell'*Ameto* e nell'egloga XI, vale a dire l'esposizione dei dogmi della Chiesa per mezzo d'imagini classico-pagane. Secondo l'opinione allora dominante, il Boccaccio non vede vera poesia che negli antichi o negli imitatori degli antichi poeti, tra i quali

annovera naturalmente anche Dante, e prendendo nei suoi modelli l'esteriore per l'essenziale, arriva fino al punto di identificare la mitologia colla poesia, né più concepisce poesia senza le favole degli antichi.

Nel Petrarca il classicismo rimaneva ancora limitato agli scritti latini; col Boccaccio esso si impossessa anche della poesia volgare ed in lui fa spesso una grottesca impressione, perché gli elementi antichi vi sono trapiantati senza subire una trasformazione nello spirito dell'autore e prendono posto crudamente senza fusione accanto agli elementi moderni. È per così dire un classicismo indigesto; il Petrarca procedette nell'appropriarsi la materia antica con assai più misura e finezza.

Ragguardevole era la posizione del Boccaccio nella sua città, come provano gli onori dei quali venne insignito, quantunque non abbia occupato durevolmente nessun pubblico officio. In quel tempo gli uomini di lettere erano spesso incaricati di ambascerie, poiché in queste teneva già una parte l'eloquenza. Anche il Boccaccio ricevette simili incarichi; tre volte nel solo anno 1351. Nella primavera fu mandato, come già si vide, a Padova presso il Petrarca, in estate avanzata nella Romagna e nell'Italia superiore, alla fine dell'anno andò presso il marchese Luigi di Brandeburgo, cioè Luigi il vecchio, nel Tirolo, per ottenere da lui appoggio contro i Visconti. Nell'aprile del 1354 fu inviato ad Avignone per chiedere a papa Innocenzo VI come la pensasse intorno all'imminente spedizione di Carlo IV e come perciò dovesse contenersi in quest'occasione la repubblica devota alla S. Sede. Undici anni dopo, nel 1365, fu di nuovo in Avignone per calmare gli sdegni di Urbano V contro Firenze e nel 67 tornò un'altra volta alla corte pontificia verosimilmente per ossequiare Urbano al suo arrivo a Roma.

Tra codesti viaggi ufficiali ne cadono altri compiuti per interessi privati. Nell'estate del 1353 tornò a Ravenna, invitatovi dal signore della città, Bernardino da Polenta; nel 59 visitò il Petrarca a Milano ed allora fu, come pare, anche a Venezia. Nel novembre del 1362 si recò col fratello Jacopo a Napoli, coll'intenzione di porvi stabile dimora, perché Niccolò Acciaiuoli, un fiorentino, che, andato a Napoli molti anni prima come mercante, era arrivato a' più alti onori della corte e divenuto gran siniscalco della regina, gli faceva splendide promesse di una vita senza pen-

sieri, che gli avrebbe permesso di dedicarsi interamente a' suoi studi. Il libro delle donne illustri colla sua dedica ad Andrea, sorella di Niccolò, e colle sue adulazioni alla regina l'avrà preceduto, per confermargli il favore della corte. Ma la più amara disillusione attendeva il poeta al suo arrivo; si curavano appena di lui ed in luogo delle aspettate comodità, egli trovò una condizione più misera che a Firenze, così che abbandonò la casa dell'Acciaiuoli e cercò rifugio presso un altro fiorentino, che era pure al servigio della regina, Mainardo Cavalcanti. Allettato da nuove promesse, si recò poi da capo dal gran siniscalco a Tripergoli presso Baia, ma ingannato ancor più crudelmente, volse tosto le spalle alla città un tempo a lui così cara e passò (primavera del 1363) a Venezia presso il Petrarca. Di là scrisse a Francesco Nelli, il Simonide del Petrarca, il quale stava al servigio dell'Acciaiuoli, una lettera furibonda, nella quale enumera uno dopo l'altro tutti gli affronti patiti.

Ciò che aveva indotto il Boccaccio ad accettare l'invito dell'Acciaiuoli, erano le sue tristi condizioni economiche; egli aveva ereditato un piccolo possedimento a Certaldo, il castello, onde traeva origine la sua famiglia; ma le entrate bastavano a mala pena per vivere. Il Petrarca, conoscendo le strettezze dell'amico, lo invitò presso di sé (*Sen.* I, 5), esibendosi a dividere con lui il suo tetto ed ogni sua cosa. Ma dopo la triste esperienza, il Boccaccio non voleva esporsi a nuovi disinganni; non bisogna, diceva nell'egloga XVI, tentare gli dei, poiché se il suo Silvano (il Petrarca) gli avesse giocato lo stesso tiro che Mida (l'Acciaiuoli) l'animo suo non avrebbe avuto la forza di sopportarlo. Nondimeno egli fece ancora più volte brevi visite all'amico. Nel 1367 andò a Venezia proprio quando questi era partito per Pavia, ma si ebbe le più cordiali accoglienze dalla figlia di lui e dal marito di questa, Francesco da Brossano. Nel 1368 i due poeti si incontrarono a Padova. Nell'autunno del 1370 il Boccaccio andò a Napoli e vi dimorò fino alla primavera del 71. I suoi amici, come Ugo da S. Severino, si adoperarono di nuovo per procacciargli un'esistenza libera da cure; il re Jacopo di Maiorca, terzo marito della regina Giovanna, gli offerse la sua protezione; in pari tempo il Petrarca gli rinnovò la preghiera di venire presso di lui e di abitare con lui, mentre Niccolò Orsini gli faceva simili esibizioni; ma allora egli preferì l'indipendenza, a costo anche di privazioni.

Due anni dopo ricevette dalla città di Firenze l'incarico di spiegare la *Commedia* di Dante in pubbliche lezioni. L'istituzione di questa prima cattedra dantesca fu tutto merito del Boccaccio, il risultato dei suoi sforzi continuati per tanti anni affine di procurare a colui, che chiamava suo maestro, la gloria che gli conveniva. A questa alta ammirazione per Dante aveva cercato di convertire anche il Petrarca, che, incurante fino allora del suo predecessore, non aveva mai parlato di lui. Infatti il poco conto, in cui il Petrarca teneva la lingua volgare, il suo gusto amante dell'eleganza e della delicatezza, difficilmente gli permettevano di intendere i pregî di quella poesia energica ed appassionata. Nel 1359, dopo la visita a Milano, il Boccaccio gli mandò una copia della *Commedia*, accompagnandola con un elogio in versi latini, nei quali amichevolmente rimproverava al Petrarca la sua noncuranza per un tal genio e lo pregava di imparar meglio a conoscerlo e di volersi unire a lui nell'amore per esso.

Questa schiettezza, colla quale il Boccaccio riconosce la grandezza degli altri, ce lo rende specialmente simpatico. Anzi talvolta, paragonandosi con loro, egli si sentiva perfino troppo piccolo; disperava di poter prendere un posto nella letteratura accanto a quelli e dopo una lettura delle rime del Petrarca, bruciò molte delle sue e si proponeva di non iscriverne più, fatto e proponimento, dei quali l'amico benignamente lo riprese (*Sen.* V, 2). Il suo entusiasmo per Dante gli ispirò un bel sonetto di tale altezza di stile quale da lui appena si sarebbe potuto aspettare: *Dante Alighieri son, Minerva oscura.* E più largamente cercò di dipingerne il ritratto nella sua biografia in prosa italiana, la *Vita di Dante.*

Certamente però si può dubitare se quivi, meglio che nei pochi versi del sonetto, sia colpito il carattere del poeta. Dopo alcune pagine di sentenze generali sulla riconoscenza dovuta ai grandi cittadini, l'autore pazientemente comincia il racconto colla fondazione di Firenze, colla sua distruzione per opera di Attila e colla riedificazione fattane da Carlo Magno per dirci che a quest'ultima partecipò un certo Eliseo de' Frangipani di Roma, il quale fu un antenato di Dante. Segue l'inevitabile sogno allegorico, che prenunzia alla madre la nascita del grande figliuolo; indi, dopo aver detto che questi fu chiamato Dante, il Boccaccio prorompe in una mezza dozzina di esclamazioni, per farci intendere l'importanza

dell'uomo. Tratta brevemente degli studî e dell'amore per Beatrice, per filosofare lungamente sull'amore e sui suoi affanni in generale. Finalmente arriva al matrimonio con Gemma Donati e quivi l'autore si accalora, poiché era questa fin dal tempo del *Decameron* e del *Corbaccio* la sua materia prediletta, sulla quale non poteva a meno di esporre ampiamente la sua opinione. Egli ci rappresenta il matrimonio a un dipresso come l'inferno, ci pone dinanzi agli occhi nella forma più vivace tutte le contrarietà e le noie che esso porta con sé, giovandosi parecchio a questo scopo di un passo dello scritto di Teofrasto sul matrimonio tradotto da S. Girolamo. Per vero non si sa precisamente come Dante vivesse colla sua donna; ma dacché è certo che dopo il suo esiglio non la rivide mai, egli doveva rallegrarsi di essersene liberato. L'opinione dell'autore è questa, che i filosofi devono fare come lui che restò scapolo tutta la vita: « Lascino i filosofanti lo sposarsi a' ricchi stolti, a' signori e a' lavoratori; e essi colla filosofia si dilettino, molto migliore sposa che alcuna altra ». Ed egli crede, essere appunto state le cure famigliari quelle che distrassero Dante dagli studî e lo spinsero alle cose pubbliche, ai vani onori, come egli dice, e che furono così la causa di ogni sua sventura. Quando poi vide, che la repubblica era in tristi condizioni e vane riuscivano le sue fatiche per conciliare la discordia delle parti, *credendolo giudicio di Dio,* prima si propose di ritirarsi alla vita privata; ma poi lo sedusse *la dolcezza della gloria, il vano favor popolesco.* « O stolta vaghezza degli umani splendori, egli esclama, quanto sono le tue forze maggiori, che credere non può chi provate non l'ha! Il maturo uomo nel santo seno della filosofia allevato, nutricato e ammaestrato, al quale erano davanti dagli occhi li cadimenti de' re antichi e dei moderni, le desolazioni dei reami, delle province e delle cittadi e li furiosi impeti della fortuna, niuno altro cercanti che le alte cose, non si seppe o non si poté dalla tua dolcezza guardare ». È curioso vedere l'autore del *Decameron* predicare la morale a quello della *Commedia*! Indi continua rimproverando: « Fermossi adunche Dante a voler seguire gli onor caduchi e la vana pompa de' pubblici uficii ». Così egli finì col perdere, insieme col mutevole favor popolare, ogni cosa e fu mandato in esiglio. Segue poi un altro squarcio di rettorica sull'ingratitudine del popolo, dopo di che l'interesse principale del Boccaccio per i fatti è esaurito ed egli giunge rapidamente alla fine del racconto.

Tuttavia rimane ancora la parte maggiore dell'opera, la quale, dopo un lungo rimprovero a' Fiorentini, tratta dapprima della natura della poesia e poi brevemente dei diversi scritti danteschi. In un capitolo sulle fattezze, usanze e costumi di Dante, si trova ancora la caratteristica sentenza, che Dante, uomo *vaghissimo d'onore e di pompa*, si sarà fatto poeta « sperando per la poesia allo inusitato e pomposo onore della coronazione dell'alloro poter pervenire ».

Scarse erano le notizie positive, che il Boccaccio aveva intorno alla vita di Dante, come a quella del Petrarca, e dove restavano delle lacune, le colmò colla rettorica e colle congetture. Ne uscì quindi una novella, la quale poggia in parte sulle arbitrarie supposizioni dell'autore stesso e che ha anche la sua morale, non convenire cioè ad un letterato il matrimonio ed i pubblici ufficî. Non già che il Boccaccio abbia mai falsato a bella posta la verità, anzi nei pochi dati positivi è per lo più degno di fede ed anche dove favoleggia si attiene alla tradizione. In codesta *Vita* credette di aver rappresentato Dante al vivo, alla stessa guisa che nell'*Amorosa Visione* e nell'*Ameto* credeva di averlo fedelmente imitato. Ma quell'anima sdegnosa ed appassionata non era più compresa dal suo ammiratore. La vita politica non aveva più in Firenze quella energia; la partecipazione dell'individuo alla cosa pubblica si era venuta affievolendo; per il Boccaccio era vaghezza di vana pompa ciò che Dante considerava come dovere di cittadino. Il Boccaccio medesimo amava la quiete e gli agi per non essere turbato nei suoi studî; e perciò appunto odiava anche il matrimonio. Niccolò Acciaiuoli lo chiamava, mentre era ancora in relazioni amichevoli con lui, *Johannes tranquillitatum*, cioè, come dice altrove, *felicitatum sectator*. Laonde a lui, come al Petrarca, piacque più tardi la vita campestre e nell'epistola consolatoria a Pino de' Rossi, scritta certo nel 1364, egli magnifica il soggiorno a Certaldo, dove, in luogo degli intrighi e delle ribalderie de' suoi concittadini, vede i campi ed i colli e gli alberi verdeggianti e ode cantare gli usignuoli.

L'elezione del Boccaccio a commentatore della *Commedia* avvenne in seguito ad una petizione di molti cittadini fiorentini alla Signoria e fu fatta per un anno collo stipendio di cento fiorini d'oro. Il 18 ottobre 1373 cominciò le sue lezioni nella chiesa di S. Stefano e le tenne ogni giorno, eccetto le domeniche e le feste. Egli stesso

le affidò alla scrittura: ma non arrivano che al canto XVII dell'*Inferno* ed il manoscritto rimane interrotto alla sessantesima lezione a mezzo il periodo. Una malattia (la scabbia) lo obbligò già in sul principio del gennaio 1374 a deporre il suo ufficio. Inoltre, se da una parte i migliori gli tributavano piena approvazione, dall'altra si facevano strada nel pubblico anche l'avversione ed il biasimo. In cinque sonetti, composti allora, egli si mostra pentito di tutta l'impresa, alla quale lo avevano spinto gli amici, la povertà ed una vana speranza, accusa gli avversarî di Dante ed anche sé stesso di aver dato in balia alla plebe la sacra sapienza e crede che la sua malattia sia meritata punizione di questo delitto di profanazione.

Il commento a Dante del Boccaccio è il migliore tra quelli del secolo XIV ed è molto da lamentare che egli non l'abbia condotto più innanzi. Certo quella prolissa maniera di dichiarazione, che si estende anche alle parti di per sé stesse intelligibili, quella pedanteria delle divisioni, che distrugge lo spirito della poesia prima di mettersi a spiegarla, quell'affastellamento di cose, che spesso distraggono dall'argomento principale, hanno per il nostro gusto ben poca attrattiva. Ma codesta forma di commento era allora in uso generalmente e Dante stesso avrebbe dichiarato il suo poema, certo con maggiore profondità, ma pure collo stesso metodo, come provano la lettera a Can Grande e i commenti alle sue canzoni nel *Convivio*. Il Boccaccio anzi si attiene con tutta fedeltà al procedimento adottato in quest'ultimo libro, spiegando sempre prima interamente il senso letterale di ogni canto e poi di per sé l'allegoria. Inoltre bisogna considerare che in quel tempo un pubblico commentatore non poteva supporre in una gran parte dei suoi ascoltatori neanche le cognizioni più elementari. Ma moltissime delle osservazioni del Boccaccio hanno ancora un grande valore, specialmente quelle che riguardano condizioni reali del suo tempo ed in parecchi luoghi apparisce anche l'eccellente narratore, là dove attinge dalla tradizione certe piccole storie e le espone con la vivacità che è propria delle sue novelle: citiamo ad esempio quella di Guelfo e Ghibellino (lez. 40), quella della morte di Pier della Vigna (lez. 49), quella della condanna di Brunetto Latini per una supposta falsificazione (lez. 56).

Anche il Boccaccio, come tutti i commentatori suoi contemporanei, mostra di intendere poco la poesia dantesca, mentre ne fa

risaltare, come più alto e più vero, il valore morale. Quante volte poi l'interprete si crede in dovere di correggere il suo autore per ciò che spetta al dogma, là dove è avvenuto che il poeta abbia vinto il teologo! Quando Dante dice: *Amor che a nullo amato amar perdona*, il Boccaccio osserva come ciò sia giusto solo per l'amore virtuoso; quando ai due amanti Francesca e Paolo Dante con pensiero sì bello concede nel tormento il conforto di essere insieme, il Boccaccio ritiene che quivi egli solo imiti Virgilio, poiché la dottrina cattolica esclude dalle pene infernali un tale conforto (lez. 21). Come si affatica a giustificare Dante, perché ha fatto dire a Pier della Vigna, che nel giorno del giudizio i suicidi non ritroveranno i loro corpi! Il Commento è ispirato a quell' austera e timida ortodossia, a cui tutta la vita, ma specialmente la vecchiaia del Boccaccio si informa, malgrado il suo spirito motteggevole.

Mancava proprio al Boccaccio ed a' suoi contemporanei il sentimento della vera poesia della *Commedia*? Non lo possiamo pensare; gli è che codesto sentimento era in loro piuttosto istintivo; non sapevano rendersene ragione, e diversa era la coscienza estetica dalla teoria poetica. Nelle spiegazioni che il Boccaccio dà a proposito delle opere dantesche sull'essenza dell'arte poetica, ritornano quelle medesime idee, che già incontrammo nel libro *De genealogiis deorum*. Nella *Vita di Dante* viene istituito un paragone fra la poesia e la teologia ed il risultato è, che esse sono quasi la stessa cosa e la teologia solo una poesia divina; nel commento poi troviamo queste parole (lez. 5): « Fu adunque il nostro poeta, siccome gli altri poeti sono, nasconditore, come si vede, di così cara gioia, come è la cattolica verità, sotto la volgare corteccia del suo poema ». Così parlando, il Boccaccio modestamente non comprendeva nel novero de' poeti sé stesso o doveva escludere dalle opere poetiche quelle che fra le sue sono le meglio riuscite, il *Filostrato* ed il *Decameron*. La poesia religiosa e morale era naturalmente didattica; ma quella del Boccaccio non era né religiosa, né morale. Per Dante la poesia era un apostolato e la teoria del suo contenuto scientifico e religioso si fondava sopra una convinzione profonda. Più tardi la definizione dell'essenza della poesia e del suo fine rimase la stessa; la trovammo presso il Mussato, ci ricompare in molti luoghi delle opere del Petrarca, dalla cui lettera al fratello Gherardo (*Fam.* X, 4) il Boccaccio

derivò perfino testualmente una parte delle sue esposizioni. Ma già nel Petrarca le idee sul senso allegorico della poesia rimangono quasi senza influenza sulle sue opere; nel Boccaccio cominciano ad essere una semplice scusa, quella scusa che anticamente e modernamente fu spesso messa innanzi, quando agli attacchi di chi diceva la poesia futile occupazione, si rispondeva che in essa stanno nascoste la morale e la filosofia. In questo modo appunto la difese il Boccaccio stesso contro i suoi detrattori e nelle genealogie degli Dei (lib. XIV) e nel Commento a Dante (lez. 3). Ma, scrivendo le sue opere italiane, egli non si curò gran fatto di questo alto fine della poesia; non voleva ammaestrare o lo fece solo in apparenza; il suo intento era di divertire, di ricreare la società elegante, specie le donne, e nell'opera sua più importante, il *Decameron*, manifestò chiaramente codesto suo intento.

L'autore si ricorda, come dice nel proemio, dei tempi, nei quali provava le fiamme d'amore, e del conforto che allora spesso gli davano i piacevoli ragionamenti altrui; perciò ora che l'ardore della passione in lui è svanito, vuol procurare quel sollievo agli altri, specialmente alle donne, che non hanno, come gli uomini, il mezzo di distrarsi dai loro dolori amorosi, ma stanno solinghe e melanconiche rinchiuse nella loro camera. Per intrattenerle scrive le sue cento novelle, raccontate da un'onesta brigata al tempo della passata pestilenza. Perciò scrive « non solamente in fiorentin volgare et in prosa....., ma ancora in istilo umilissimo e rimesso ». Ed anzi dapprima aveva pubblicato i racconti senza nome d'autore. Qui non vi hanno dunque pretensioni erudite e letterarie: certo anche al *Decameron* non manca la rettorica, ma esso almeno è spoglio di erudizione ricercata e dell'apparato mitologico. Quanto più il Boccaccio seppe liberarsi da quella pomposità, che in teoria riteneva indispensabile alla poesia, tanto più l'arte sua venne perfezionandosi: così nel *Filostrato*, nel *Ninfale fiesolano*, nel *Corbaccio* e segnatamente nel suo svariato novelliere.

Il *Decameron* comincia, come è ben noto, con una descrizione della peste che infierì a Firenze nel 1348, descrizione, che fu molto, forse troppo, ammirata; poiché, se essa ha realmente il merito di ritrarre con esattezza ed acume i fenomeni materiali e morali di quella grande sventura pubblica, questo è un pregio scientifico piuttosto che artistico. L'efficacia risulta principalmente, come il Foscolo osservò, dal contrasto fra la lugubre tristezza di

quel quadro e la serenità del libro, cui esso prelude; su questo effetto bene aveva fatto assegnamento l'autore, che solo per ischerzo si scusa presso le sue lettrici. La sua onesta brigata è composta di sette donzelle e di tre giovani, che si incontrano un giorno nella chiesa di S. Maria Novella e si accordano nell'idea di abbandonare insieme la sventurata città. Recatisi in una villa, vi passano allegramente il giorno andando a diporto ne' giardini, cantando, ballando, giocando, mangiando, bevendo e chiacchierando. Ma nelle ore, che sono troppo calde per occuparsi altrimenti, si raccolgono insieme al rezzo e se la spassano raccontando l'un dopo l'altro delle novelle sotto la direzione di uno fra loro scelto giorno per giorno a fungere da re o da regina. Si narrano dunque giornalmente dieci novelle ed in tutto cento, poiché per dieci giorni dura il novellare. L'autore chiamò il suo libro « l'opera di dieci giorni », il *Decameron*, con un titolo tratto dal greco, per affermare almeno qui, se non nel resto, la sua qualità di erudito.

Le brevi narrazioni, chiamate novelle, erano una forma di componimento antichissima sorta colla letteratura stessa; in Italia avevano aperto la strada al *Decameron*, le *Cento novelle antiche* ed i *Conti di antichi cavalieri*. Verosimilmente il Boccaccio non ha inventato il soggetto neppure di uno tra' suoi racconti; spesso ne conosciamo altre versioni più antiche, quantunque appena qualche volta si possa con sicurezza determinare la sua fonte diretta. È manifesto che egli rimaneggiò con grande libertà i materiali preesistenti, cambiando nei particolari le situazioni o modificando lo spirito di tutto il racconto; nell'opera sua tutto porta un'impronta individuale. Spesso anche sembra che egli abbia attinto alla tradizione orale; le storielle di contemporanei poggeranno su scherzi od aneddoti, che correvano sulla bocca di tutti e che egli fissò una volta per sempre nella loro forma più compiuta. Per la storia di Federigo degli Alberighi cita la testimonianza d'un vecchio e venerando amico, Coppo di Borghese Domenichi, il quale volentieri e garbatamente soleva ragionare coi vicini e coi conoscenti delle cose passate (*Dec.* V, 9). Anche il Boccaccio, come Dante e l'Ariosto, non inventò la sua materia e, come questi, fece benissimo a trattare soggetti noti e popolari. Non per questo il suo merito artistico resta punto menomato.

Né maggior novità aveva l'idea di dare alle novelle un collegamento esteriore, di adoprare un racconto qual cornice che racchiu-

desse tutta la serie degli altri, mentre in realtà questi costituivano la parte principale dell'opera. Questa forma, venuta d'Oriente, è conosciutissima dalle *Mille e una notte*, e la trovammo nei *Sette savi*: per mezzo di essa si potevano comodamente collegare in una unità argomenti, che per sé stessi non istavano in nessuna relazione fra loro. Ma il racconto che serve al Boccaccio di cornice, è originale e pieno di vita moderna, e le novelle ci riescono veramente più attraenti, quando ce le figuriamo narrate in quel simpatico circolo. Già nella prima sua opera, nel *Filocolo*, il Boccaccio ci aveva fatto assistere ai piacevoli ragionari sulle tredici questioni d'amore nella brigata di Fiammetta a Napoli e nell'*Ameto* le sette ninfe raccontavano le loro avventure amorose, chiudendo ciascuna il suo discorso con un inno in lode della propria divinità, alla stessa guisa che nel *Decameron* alla fine d' ogni giornata si canta una ballata. La situazione è quasi la stessa in tutte e tre le opere. Una brigata di belle donne e di giovani gentili, che, adunati in un delizioso giardino, non pensano ad altro che a darsi buon tempo e, scambiandosi occhiate amorose, si raccontano storie d'amore, nelle quali v'ha qualche cosa di commovente, ma non troppa serietà e molto più da ridere, tutto questo esprimeva perfettamente quel sensualismo elegante, che era per l'autore l'ideale della vita nei suoi anni giovanili. Quante ore avrà egli passato così in compagnia della sua Maria e di altre dame e cavalieri a Napoli, sulla spiaggia ridente di Mergellina o nei giardini incantevoli di Posilipo! Quante delle storie del *Decameron* saranno state narrate colà per la prima volta! Ed infatti due di esse si leggono in altra forma già nelle questioni amorose del *Filocolo*.

I racconti dei *Sette savi* dovevano produrre un effetto determinato; essi hanno la loro morale per l'ascoltatore, devono anzi cambiare or in un senso or nell'altro le intenzioni del vecchio imperatore. Del pari quasi tutte le raccolte medievali di novelle avevano una tendenza pratica, della quale troviamo le traccie pure nel *Decameron*. I narratori sogliono far precedere o seguire ai loro racconti osservazioni generali, una qualche sentenza, la quale riceve dalla novella la sua conferma. L'ottava della decima giornata vuole, ad esempio, mostrare quanto sia forte la vera amicizia, la quinta della prima quanto grande la potenza di una bella e pronta risposta, la settima dell'ottava come le donne debbano ben guar-

darsi dal farsi beffe degli uomini, ma specialmente degli *scolari*, i quali la sanno più lunga di loro. Quest'ultima morale, che anche il *Corbaccio* insegnava con tanta efficacia, corrispondeva perfettamente al gusto dell'autore. L'intento morale non ha più nessuna serietà; sono osservazioni di uno spirito mondano sugli uomini e sui loro costumi, riflessioni giudiziose e talvolta beffarde sul contenuto dei racconti, ai quali servono di comoda introduzione, e vi sono raccomandate certe cose, che farebbero una bene strana figura in un codice di morale.

Le novelle del *Decameron* presentano la più grande varietà di contenuto e di carattere, varietà che accresce le attrattive del libro. Quale folla di avvenimenti ci passa dinanzi, quale innumerevole schiera di figure, tratte da ogni classe sociale, ciascuna colta nelle sue qualità caratteristiche, cogli interessi, le idee, le abitudini della classe cui appartiene! In otto delle dieci giornate il re o la regina fissa bensì in sul principio un concetto intorno al quale devono aggirarsi le novelle; ma questa *tema* è pur sempre assai generale e non inceppa menomamente la libertà della scelta. Una tale miscela di elementi eterogenei era propria anche delle raccolte più antiche, specialmente del *Novellino*. Qualunque racconto non molto ampio, purché trattasse di cose straordinarie, nuove, curiose, era compreso sotto il nome di novella. Aneddoti, uscite spiritose (*motti*), una breve e pronta risposta, colla quale alcuno si leva di impaccio o di pericolo, una sentenza incisiva, una parola od un artificio, coi quali è sferzata la condotta sconveniente d'un altro, ecco la materia di una gran parte del *Novellino*. Ed a questo genere appartengono anche nel *Decameron* i brevi racconti della sesta giornata e diversi della prima, come quello divenuto famoso del Saladino e dell'ebreo Melchisedech, che, interrogato dal primo quale sia la vera fede, si toglie dall'imbarazzo narrando la storia dei tre anelli (I, 3).

Altrove porge argomento al racconto una qualche virtù che adorna una persona in misura insolita, argomento anche questo di novelle più antiche. Di questo genere è la decima giornata, nella quale si narra della magnificenza del re Alfonso di Spagna, della magnanimità di Carlo d'Angiò, di Pietro d'Aragona, del Saladino, della liberalità di Natan, della salda amicizia di Tito e Gisippo. Il Boccaccio intendeva specialmente ed altamente ammirava quelle qualità, che formano l'uomo di buona società e che fin dal tempo

de' trovatori si designavano col nome di *cortesia*. Egli la personificò nella forma più felice in Federigo degli Alberighi (V, 9), il quale per piacere all' amata sacrifica ogni suo avere e conserva nella povertà i costumi cavallereschi, ammazza il caro falcone, ultimo suo diletto, per onorare la donna che lo ha visitato, ed ha poi il dolore di non poter soddisfare la prima preghiera di lei, poiché la donna è venuta a chiedere in dono per il suo figliuolo ammalato appunto quel falcone. Quivi troviamo disegnata una figura veramente nobile, un amore devoto che raggiunge finalmente il suo scopo.

Se non che il desiderio di rappresentare la virtù in un grado superiore al consueto e meraviglioso, conduce qualche volta all'esagerazione. Natan è così liberale, che crede di non dover rifiutare nemmeno la propria vita ed insegna egli medesimo al suo rivale, Mitridanes, che lo incontra senza conoscerlo, come possa ucciderlo. Codesta esagerazione si fa ancor più vivamente sentire nell'ultima novella del *Decameron*, quella di Griselda, la moglie obbediente. Quel marchese Gualtieri, che non si perita di tormentare per dodici anni continui l' innocente sua donna solo per metterla alla prova, è di una brutalità incredibile, e Griselda, che quando viene il servo a portarle via la figliuola, prende questa dalla culla e la bacia e, « come che gran noia nel cuor sentisse, senza mutar viso », gliela pone in braccio, che continua ad amare l'uccisore dei suoi figliuoli, colui che la ha cacciata di casa ed ha posto un'altra in suo luogo, che anzi ama ed onora anche questa sua nuova padrona, Griselda non ha più di donna altro che il nome. Per mettere in evidenza in lei una sola virtù, sono oscurate tutte le altre, sono calpestati tutti gli istinti naturali. La figura si irrigidisce nel tipo astratto di una virtù, di cui la novella è l'esempio, come nei trattati morali. Appunto questa trivialità morale piacque al Petrarca, tanto che di tutto il *Decameron* lodò questa novella e la tradusse in latino. Ed in generale fu proprio l'esagerazione che fece impressione nel racconto, così che esso divenne molto noto e popolare; ma il destar meraviglia col rappresentare una perfezione impossibile e contraria alla natura, non è certo missione dell'arte.

Come quivi in una qualità individuale, che è posta in evidenza da' fatti narrati, così altrove si vede cercato lo straordinario nei fatti stessi. Molte fra le novelle del *Decameron* ci rappresentano meravigliose vicende di fortuna, di questa instabile reggitrice delle

sorti umane, che getta gli uomini da una condizione di vita in una del tutto opposta. Rinaldo d'Asti, svaligiato da' malandrini e lasciato solo nella notte in balìa della tempesta, trova, quando meno se l'aspetta, la più cortese ospitalità e il giorno dopo ricupera il suo avere (II, 2). Alessandro da Firenze, caduto in estrema miseria, ottiene l'amore della figlia del re d'Inghilterra e ne diviene marito (II, 3). Un fortunato accidente salva talvolta dalla povertà o dal pericolo, come avviene in alcune novelle della quinta giornata, ad esempio, in quella di Cimone da Cipro (V, 1) o in quella di Gianni da Procida (V, 6), dove di questo e della sua amante rapita e condotta dai malandrini in Sicilia, si narrano press'a poco le stesse avventure che di Florio e Biancofiore nell'ultima parte del *Filocolo*, ma nella novella con molto miglior effetto, perché in modo semplice e umano.

Fra codesti accidenti inaspettati, che sciolgono una situazione inviluppata, hanno il loro posto anche i riconoscimenti fra parenti rimasti lungo tempo separati, che si incontrano di nuovo inopinatamente. Così madama Beritola riacquista ambedue i suoi figliuoli e con essi la felicità e la ricchezza (II, 6); Teodoro, condotto a morte per il fallo commesso con Violante, figlia del suo signore, è riconosciuto dal padre, al quale era stato rapito bambino da pirati (V, 7). Nella storia della supposta figlia di Guidotto da Cremona (V, 5), abbiamo il riconoscimento d'una ragazza, che era scomparsa bambina nel saccheggio di una città, come così spesso avviene nelle commedie del secolo XVI, e nella quale uno dei due giovani innamorati trova la sorella, altro motivo prediletto della commedia (1).

In alcune novelle i cambiamenti di fortuna si affollano in gran numero e colpiscono il lettore con sempre nuove vicende. Landolfo Ruffolo di Ravello (II, 4) perde le sue sostanze; divenuto corsaro le riacquista, derubando i Turchi: ma proprio quando vuole ritirarsi a vita tranquilla per godersi le sue ricchezze, è fatto prigioniero sul mare da' Genovesi e, per colmo di sciagura, la navicella, sulla

---

(1) Della novella del Boccaccio si giovarono il Parabosco nel *Viluppo* e con maggiore fedeltà il francese Jean de la Taille nella commedia *Les Corrivaux*, probabilmente anche il Nardi nei *Due felici rivali* e l'Araldo nei *Due rivali*, commedie queste due, delle quali non potei avere conoscenza diretta.

quale è stato imbarcato, fa naufragio ed egli riesce a salvarsi nudo e povero su di una cassa, arrivando quasi morto a Corfù; ma ecco, all'aprire la cassa, vi trova dentro gemme di grande valore ed arricchisce per la terza volta.

Anche là, come nelle narrazioni popolari, l'attenzione è tenuta desta dalla varietà dei casi, dal meraviglioso, dallo straordinario; ma dal confronto colle novelle più antiche risulta chiara l'arte dell'autore. Mentre il *Novellino* non disegna che contorni scarni e generali, ne' quali appaiono solo le linee principali del quadro, il Boccaccio ci pone dinanzi il fatto in tutto il suo svolgimento, con tutte le sue particolarità, ritraendo fedelmente il vero. Quasi sempre chiama i suoi personaggi per nome, indica la città, talvolta persino la strada dove abitano e del pari determina nel modo più esatto ogni circostanza dell'azione, descrive con evidenza i luoghi, ritrae i costumi, facendo così dei quadri pieni di verità e di realismo, specialmente quando gli avvenimenti si svolgono in una sfera inferiore. Le avventure di Andreuccio da Perugia ci conducono in mezzo alla vita popolare napoletana (II, 5).

Andreuccio è il provinciale, che, inesperto dei pericoli di una grande città, ne rimane vittima. Andato a Napoli a comperar cavalli, per farsi vedere danaroso, mostra la sua borsa; allettata dall'oro, una cortigiana siciliana, Fiordaliso, lo trae nelle sue reti; egli la crede dapprima una dama distinta innamorata di lui; ma avendo ella per caso saputo da una vecchia ogni cosa de' fatti suoi, si spaccia per una sua sorella sconosciuta, lo trattiene presso di sé a cenare e a dormire coll'intenzione di derubarlo e forse di ucciderlo. La caduta in uno di quei chiassuoli poco puliti, che a Napoli servivano di immondezzaio, lo salva da peggiori malanni, ma il suo danaro è perduto; indarno egli picchia alla porta; i vicini si lagnano di quel rumore che turba i loro sonni ed alla finestra appare minacciando una faccia con una gran barba; è il mezzano della bella, il vero *guappo* napoletano, che porta il nome caratteristico di Scarabone Buttafuoco. Andreuccio scappa e, dopo aver così imparato a conoscere una classe della canaglia napoletana, vien subito a contatto con un'altra. Incontra due ladri, che vanno a spogliare il cadavere dell'arcivescovo Filippo Minutolo, seppellito quel dì e che si fanno Andreuccio compagno nell'impresa. Per via lo tuffano in un pozzo, per levargli il fetore insopportabile, che ha portato seco dal sudicio luogo, in cui era caduto: ma soprag-

giungono i birri, i quali volendo dissetarsi, tirano su dal pozzo in luogo della secchia l'uomo e fuggono spaventati. Giunto coi ladri nella chiesa, è da loro costretto a scendere nella tomba, ma compiuto il saccheggio, essi lasciano proditoriamente cadere il coperchio sopra di lui, che si vede così condannato alla più terribile delle morti accanto al cadavere. Se non che vengono degli altri ladri colle stesse intenzioni dei primi, aprono la tomba e fuggono atterriti non appena egli afferra il primo per una gamba. Così Andreuccio è liberato, e poiché astutamente ha ritenuto per sé, quando i suoi malfidi compagni lo fecero scendere nella tomba, il prezioso anello dell'arcivescovo, è compensato ad usura d'ogni suo danno.

Nella novella di Alatiel, figlia del sultano Beminedab di Babilonia (II, 7), non il solo capriccio del caso regge gli avvenimenti, ma vi ha anche un intreccio motivato, che accresce l'interesse. La fatale bellezza di lei diviene causa di tutte le sue fortunose vicende. Destinata in moglie al re del Garbo (Algarve), anzi che arrivare alla meta del viaggio, cade cammin facendo da una mano nell'altra; chi la vede, se ne innamora; l'irresistibile desiderio di possederla conduce a delitti, tradimenti, omicidî fra parenti ed amici; in quattro anni ella appartiene successivamente ad otto uomini e poi, ritrovata in Cipro da un gentiluomo del padre suo e ricondotta a casa, seguendo il saggio consiglio di lui, racconta al sultano la più edificante storia dei patimenti da lei sofferti per salvare il proprio onore e come ella vivesse in occidente in un chiostro, servendo con zelo e pietà ad un certo santo di nome molto equivoco, finché la buona badessa non la mandò a Cipro bene accompagnata da cavalieri e da dame pellegrini. Il sultano presta fede al racconto e la bella principessa diviene egualmente moglie del re del Garbo, come se nulla fosse accaduto. Quivi il Boccaccio è nel suo vero elemento; la pietà per la povera ragazza sottoposta a tante prove, che di ogni nuova disavventura si conforta accanto al nuovo amante, causa di quella stessa sventura, e che poi sa così abilmente giustificarsi, si trasforma in un ironico sorriso. Le dame della brigata novellatrice sospirano; ma, si domanda argutamente l'autore, era proprio pietà o non forse un po' di invidia che movea quei sospiri?

Altre novelle rappresentano la lotta della virtù contro le avversità della fortuna e la finale ricompensa, come quella di Gualtieri, conte di Anguersa (II, 8) e quella della casta Zinevra di

Genova, che le fa riscontro (II, 9). Se non che assai più di frequente è l'astuzia quella che vince le difficoltà e raggiunge lo scopo con artificii abilmente escogitati. L'astuzia si pone in servizio dell'amore, il quale rende ingegnoso lo spirito, ne favorisce i disegni e ne giustifica le trame. Talvolta onesta è l'intenzione, come nella Giletta di Narbona, la quale con costanza e sagacia doma un cuore orgoglioso e vince il disprezzo del marito (III, 9), od agiscono gli impulsi di una natura innocente che cercano soddisfazione, come nella graziosa, quantunque non molto decente, storia di Caterina, che voleva udir cantare l'usignuolo (V, 4). Ma solitamente ci sono esposte avventure immorali, i tranelli degli amanti e delle mogli, che ingannano i mariti. L'amore è quivi unica legge ed unica morale, non conosce riguardi, né tollera limiti. L'onnipotenza d'amore, il suo dominio in alto ed in basso, in tutte le classi sociali, nei laici e negli ecclesiastici, porge argomento a molte fra le novelle del Boccaccio. Egli ben riconosce i divieti della morale; ma facilmente vi passa sopra; la natura umana è fragile, la voce del senso troppo forte per poterle resistere; il chiostro e la solitudine non valgono a difenderne l'uomo; essa seduce le monache con Masetto di Lamporecchio (III, 1), l'eremita Rustico con Alibech (III, 10). La leggenda narra siffatte cose per condannarle, e quali esempî di tentazione diabolica; il Boccaccio ne ride e vi applaude come a naturale ribellione della sensualità oppressa. Egli non rimprovera agli ecclesiastici l'essere uomini; e solo li condanna, quando abusano per tale scopo dell'autorità del loro ministero, come il prete da Varlungo o frate Alberto da Imola.

L'amore infonde coraggio, audacia, altezza d'animo, può nobilitare ogni azione, come presso i trovatori. Ciò che fa Ricciardo Minutolo (III, 6) è, secondo le nostre idee, una viltà; egli corrompe la virtù con violenza; ma egli si giustifica dinanzi all'ingannata Catella con queste semplici parole: « Voi non siete la prima, né sarete l'ultima, la quale è ingannata, né io non v'ho ingannata per torvi il vostro, ma per soverchio amore, che io vi porto ».

Di rado le donne nel *Decameron* la pensano come Griselda e Zinevra; ben di frequente invece come la Griseida del *Filostrato* o come madonna Fiammetta nel romanzo, che da lei si intitola. Bartolomea, rapita dal corsaro Paganino di Monaco al marito Ricciardo da Chinzica, risponde a questo suo vecchio giudice allampanato, che vuole riprendersela e le predica l'onestà, con grande sciol-

tezza di lingua, cinicamente disprezzandolo e vantando la felicità, di cui gode presso il nuovo suo amante (II, 10). Le numerose storie medievali di intrighi donneschi sono per lo più animate da un sentimento ostile al sesso debole; per lo contrario il Boccaccio sta dalla parte delle donne. Sono state sposate senza il loro assenso, esse non si sono cercati i loro mariti e perciò questi stolidi babbioni meritano di essere ingannati. Le donne non fanno che esercitare, come possono, un loro diritto, si vendicano dell'oppressione in cui sono tenute, ingannano come sono ingannate, approfittano della vita e della gioventù. Nelle altre versioni della novella del marito chiuso fuor di casa, ad esempio in quella dei *Sette savii*, tutto il torto è della donna; il racconto deve servire a mettere in guardia contro la perfidia donnesca. Presso il Boccaccio invece Tofano riceve dalla Ghita la meritata punizione di quella sua irragionevole gelosia, che fece proprio nascere in lei l'idea d'ingannarlo, ed egli guarisce così della sua gelosia appunto quando più ne avrebbe bisogno (VII, 4). Le donne della brigata approvano perciò la condotta della Ghita verso quell'imbecille. La moglie di Francesco Vergellesi ha ragione, quando si vendica entrando in relazione collo Zima, dell'esosa avarizia, di cui suo marito ha dato prova (III, 5). Ma di codeste giustificazioni non c'è neppure bisogno; Egano da Bologna non ha dato nessun motivo al fallo, che la moglie Beatrice commette con Lodovico (VII, 7) e tuttavia all'autore non dispiacciono il tradimento, che viene fatto al marito, le busse che gli toccano, e delle quali l'ingannato anzi si rallegra come di una prova della fedeltà del suo servo. Lodovico è venuto da Parigi a Bologna, espressamente per vedere Beatrice, la ama appassionatamente: ciò basta, perché ella sia in dovere di ascoltarlo. Degne di biasimo sono soltanto quelle donne che cedono senza amore per solo desiderio di lucro, come Madonna Ambruogia, che ne viene punita da Gulfardo (VIII, 1) o quelle che disprezzano un amante fedele e leale, come Elena, della quale Rinieri si vendica in un modo quasi inumano, certo contrario alle leggi della cavalleria (VIII, 7).

La ribellione della natura e della passione alla morale ed alla legge dà luogo anche a tragiche lotte, come avviene in tutte le novelle della quarta giornata. Ma non è questa la parte del *Decameron* meglio riuscita. Tutte quelle novelle, di Ghismonda che sul cuore del suo Guiscardo, mandatole dal padre crudele, versa

veleno, lo beve e muore, di Isabetta, che seppellisce in un vaso di bassilico la testa del suo Lorenzo ammazzatole dai proprî fratelli e sopr'esso piange ogni giorno, di Andreola, di Simona e via dicendo, sono per sé stesse commoventissime, ma non producono, narrate dal Boccaccio, quella profonda impressione, che ci si aspetterebbe. Vi si trovano, è vero, certi tratti che vanno al cuore, ma in generale predomina la declamazione, come nella *Fiammetta*. Quando Ghismonda sente, che il suo diletto è stato preso dal padre ed è condannato a morire, non le erompe dall'animo il grido della passione, bensì pronuncia un ordinato discorso, nel quale difende cogli argomenti della logica la sua condotta: ella è una figlia sfacciata, che predica con bella rettorica i diritti della natura. In luogo dell'affetto l'autore ci dà un falso e vuoto eroismo. Il sentimento naturale di donna avrebbe dovuto suggerire a Ghismonda il tentativo di salvare l'amante, poiché il padre, più che adirato, si mostrava addolorato. E neanche la sua desolazione per la morte di quello si esprime in modo naturale; ella di nuovo fa un lungo discorso, prende formalmente la risoluzione di piangere. Gli eroi del Boccaccio hanno sempre in pronto torrenti di lagrime, che lasciano scorrere quando loro torna opportuno.

Il Boccaccio non era fatto per rappresentare la tragedia delle passioni e le tempeste del cuore; dovunque vi si provò, cadde nella rettorica e seguì piuttosto l'imitazione letteraria che l'osservazione della natura. All'incontro sapeva mirabilmente ritrarre la commedia della vita usuale, quale si svolgeva ogni giorno dinanzi a' suoi occhi; egli fu il pittore realistico degli uomini e dei costumi del suo tempo. Quando desume la situazione dalla realtà quotidiana, balzan fuori scene piene di verismo e della più amena comicità, nelle quali non v'ha tratto superfluo, ma tutto è efficace e vivo. Basti ricordare Andreuccio, che invano strepita e prega dinanzi alla casa della cortigiana, mentre i vicini si affacciano alle finestre; Guccio Porco, servo di fra Cipolla, che sta in cucina a far la ruota intorno alla grassa Nuta (VI, 10); frate Rinaldo, che con logica stringente persuade a Madonna Agnese non essere il comparatico impedimento alla loro relazione (VII, 3); frate Cipolla, che, predicando a' contadini di Certaldo, vuol mostrar loro una penna dell'arcangelo Gabriele e, poiché alcuni burloni gli hanno sottratto la penna di pappagallo, si aiuta, senza perdersi d'animo, coi carboni di S. Lorenzo (VI, 10); poi tutte le scene d'amore distur-

bate, nelle quali il marito arriva improvviso a casa e si architetta in fretta e furia un artificio per coprire l'inganno e la moglie fa ancora la voce grossa e prorompe in lamenti, in rampogne; le comiche scene di confessione, l'abate, il quale insegna alla moglie di Ferondo, che si può essere santi uomini e peccare, perché la santità dimora nell'anima e il peccato nel corpo (III, 8); frate Alberto da Imola, il quale dà a vedere alla sciocca Madonna Lisetta, che l'arcangelo Gabriele è innamorato di lei (IV, 2); o la donna, che si confessa al proprio marito camuffato da prete, lo riconosce e se ne fa giuoco (VII, 5) e quell'altra, che si serve del confessore come mezzano senza che lo sciocco frate se ne avveda (III, 3).

Meno interessanti sono i caratteri virtuosi ed eroici, perché essi hanno qualche cosa di indeterminato e di generale. Credeva proprio il Boccaccio, il gran beffeggiatore, ad una sì alta perfezione? Dopo di avere rappresentata la fedele e costante Zinevra, fa che Dioneo, uno dei tre giovani della brigata, mostri un grande scetticismo, e subito esponga un'altra novella con una morale del tutto opposta, quella di Bartolomea e Paganino. Con acutezza e sicurezza egli disegna invece le figure, delle quali trova i modelli nella realtà, quelle figure piene di vita e di comicità, che appaiono spiccatamente individuate e pure eternamente fresche, così che ancora ci sorprende la immediata verità del loro carattere. Ecco le cortigiane, Madonna Fiordaliso, che si spaccia ad Andreuccio per sua sorella, Madonna Jancofiore, che fa da gran dama, carpisce il danaro a Salabaetto, ma finisce poi vittima della sua stessa avidità (VIII, 10); ecco la mezzana bigotta, che snocciola sempre il rosario, che va ad ogni perdonanza né mai d'altro ragiona se non della vita dei santi Padri e dei miracoli di S. Lorenzo, e che, chiamata dalla moglie di Pietro di Vinciolo, la consiglia a godere la vita per non pentirsi più tardi, le promette assistenza, oltre di che vuole che sia partecipe di tutti i suoi paternostri, e riceve per prima ricompensa di tutto questo un pezzo di carne salata (V, 10). Qua vediamo la suocera del mercante Arriguccio Berlinghieri, donna di nobile famiglia, investire con una tempesta di improperî il poveraccio e rimproverargli la sua nascita volgare (VII, 8); altrove abbiamo la lunga schiera dei mariti semplicioni, Gianni Lotteringhi, lo stamaiuolo e gran laudese, la cui moglie Tessa fa segnali all'amante intorno alla presenza del marito con un

teschio d'asino (VII, 1); frate Puccio, il quale si fa insegnare da don Felice il modo di divenir beato (III, 4); il contadino Ferondo mandato dall'abate in purgatorio per la sua gelosia (III, 8); compar Pietro, che vuole far trasformare da donno Gianni per via di incantesimo la propria moglie in una cavalla (IX, 10), e tutti quegli sciocchi divenuti, come questi, immortali, che possono essere citati.

Nelle scene comiche, nelle storielle maliziose di scherzi e di berte, anche lo stile del Boccaccio acquista la sua più grande originalità. Per opera sua la prosa fece notevoli progressi; da rilassata e scucita, che era, nella sua ingenuità ancora infantile, essa raggiunse una regolare connessione dei suoi membri, rispondente ad una maggiore maturità della riflessione, il cui svolgimento comodamente riprodusse negli ampi suoi giri. Già nelle opere giovanili del Boccaccio, nello stesso *Filocolo* pur così difettoso si manifesta un tale progresso, codesta tendenza a dare al periodo rotondità ed armonia. Ma lo stile prosaico si venne formando sullo stampo latino, senza il dovuto riguardo al diverso spirito della lingua. Il Boccaccio introdusse nella prosa italiana i periodi lunghi ed artificialmente intralciati degli autori classici: egli fa uso costantemente di costruzioni partecipiali, spesso di apposizioni relative, di trasposizioni di parole, colloca sempre il verbo alla fine della proposizione o dopo l'oggetto o il costrutto avverbiale o il predicato, il verbo ausiliare dopo il participio, il verbo reggente dopo l' infinito dipendente, intreccia l'una nell'altra le proposizioni subordinate. Tutto ciò era poco adatto alla lingua moderna, ne inceppava il libero movimento e dava alla narrazione una pesante monotonia, così che nel secolo XVI questo stile, preso a modello, riuscì fatale alla prosa italiana. Ma presso il Boccaccio esso non è ancora diventato maniera come ne' suoi imitatori; egli sa trovare, quando più vivamente l' argomento lo trascina, anche una forma più naturale, ed anzi talvolta l'esposizione, apparentemente dignitosa e compassata, serve solo ad accrescere la comicità delle situazioni. Egli poi suole divenire tutto realistico, quando fa parlare direttamente i suoi personaggi comici. Scompare allora quella pomposa rettorica, che hanno sulle labbra le sue figure eroiche; il dialogo diventa rapido, drammatico, si muove tutto nelle forme della vita reale, in brevi e semplici proposizioni, avvivato dalle frasi scultorie della lingua parlata, da modi proverbiali, dagli idiotismi

dei dialetti. Appunto in questi discorsi si rivelano brevemente ed interamente i caratteri individuali; ogni sciocco ha una sua propria maniera di parlare.

Le burle e le facezie, fonte inesauribile di comico per la novella, sono talvolta innocenti, fatte per sé stesse senza altro scopo che di far ridere. I fiorentini si dilettarono sempre con ispeciale amore di motteggi, di scherzi, di detti arguti; lo notò già il cronista Salimbene, raccontando i suoi aneddoti di maestro Boncompagno. Così in cinque novelle del Boccaccio (VIII, 3, 6, 9; IX, 3, 5) appaiono i due faceti pittori Bruno e Buffalmacco, che, morti da poco tempo (Buffalmacco nel 1340), dovevano senza dubbio godere in città di una grande popolarità. Sono allegri compagnoni, che cercano sempre occasione di divertirsi alle spalle altrui; ora fanno la berta a maestro Simone, un medico, che era andato a Bologna e ne era tornato dottore e più asino di prima; ora al povero Calandrino, divenuto proverbiale come tipo di sciocco. È anch'egli pittore ed essi lo vogliono sempre loro compagno nel lavoro, facendone gran conto come di fonte preziosa di ilarità. Sono felici ogniqualvolta possono giocargli qualche tiro e fare poi le grasse risate ed egli sopporta il danno e le busse senza accorgersi mai della loro colpa.

Ma solitamente, come già si è veduto, le burle sono architettate con uno scopo determinato ed il comico delle situazioni e delle parole suole aver la sua base nell'immoralità od almeno nell'indecenza. La commedia ha sempre preso volentieri a rappresentare questi lati inferiori della vita, perché vi trovava motivi di riso efficaci, sebben grossolani: « Io non so s'io mi dica, così Dioneo (V, 10), che sia accidental vizio e per malvagità di costumi nei mortali sopravenuto, o se pure è nella natura peccato il rider più tosto delle cattive cose che delle buone opere ». Gli antichi favolelli francesi non raccontano minori brutture ed il Boccaccio non vi portò nessuna innovazione, solo introdusse nel dominio dell'arte ciò che fino allora era stato lasciato alla letteratura popolare, liberando nello stesso tempo codesto mondo volgare almeno da ciò che in esso vi era di troppo trivialmente osceno. Tali novelle sono nel *Decameron* raccontate dinanzi a donne; è vero che di tratto in tratto queste si vergognano ed arrossiscono, ma altrove non fanno se non ridere e narrano esse stesse cose non molto più decenti. L'autore adduce a loro scusa anche la maggiore libertà

conceduta in quel tempo, in cui per la peste e per le sue conseguenze erano rilassati i freni della morale. In ciò v'era insieme un po' di ironia e di ipocrisia: il Boccaccio e i suoi lettori si compiacevano di quei frivoli racconti; ma l'effetto comico era pur sempre per lui lo scopo principale ed è ciò che nobilita la materia: il riso medesimo ci solleva, non permettendo che quel mondo volgare si sviluppi nella nostra imaginazione. Perciò l'indecenza ci offende maggiormente nelle novelle serie, come quella di Ricciardo Minutolo o quella di Tedaldo degli Elisei (III, 7).

L'ironia del Boccaccio assume una tinta più fortemente satirica nella rappresentazione degli ecclesiastici: essi predicano astinenza e fanno il contrario, nascondendo i loro vizi sotto le apparenze della santità; si mostrano alteri ed insieme per lo più ignoranti. Coi semplici riescono nelle loro sozze intenzioni; ben può frate Alberto infinocchiare la vana e sciocca Lisetta; l'avaro prete di Varlungo minaccia alla vezzosa contadinotta monna Belcolore la *bocca di Lucifero maggiore* e così la piega novamente alle sue voglie, dopo averla fatta stizzire (VIII, 2). Dai furbi invece sono essi stessi corbellati e puniti, come il proposto di Fiesole, cui monna Piccarda trae in un agguato, facendolo poi sorprendere dal vescovo (VIII, 4). Ma fra il popolo i più sono i semplici e perciò la potenza degli ecclesiastici è grande ed essi se ne sanno servire a proprio vantaggio.

Il *Decameron* è specchio fedele della vita quotidiana di quel tempo, così degli strati più elevati della società come degli inferiori, è una grande commedia, nella quale i preti fanno sempre la parte peggiore. La scostumatezza degli ecclesiastici era l'elemento principale della corruzione; la fede cristiana, la quale formava nel medio evo la base della vita spirituale, cadeva in discredito per opera di quegli stessi che ne dovevano essere come la personificazione. Si aiutavano col distinguere fra l'officio e la persona; al papa ed agli altri pastori di anime, diceva S. Caterina, sono sempre dovuti rispetto ed obbedienza; se anche essi siano demonî incarnati, la dignità del ministero non resta punto intaccata (vedi specialmente *Opere di S. Caterina da Siena*, III, 96, 129; *Dialogo*, cap. 120). Così si continuò ad inchinarsi all'officio, pur disprezzando chi ne era investito, ed in Italia ciò è durato dei secoli. Ma la distinzione era sempre una sottigliezza e lasciava per-

sistere la grande contradizione tra le forme esteriori e lo spirito che coprivano.

L'indignazione contro tal corruzione era generale negli spiriti più elevati. Ma il Boccaccio non adopera la terribile satira dantesca, perché diverso era il lato da cui egli vedeva le cose. Quello che il medio-evo condannava come il peccato, cioè il mondo del senso, era ciò che lo occupava continuamente, che lo dilettava e divertiva. Sono appunto i preti, secondo lui, quelli che ingannano coi loro precetti morali la buona gente, escludendo gli altri dal godimento della vita per tenerselo tutto per sé, col dire: « Fate quello che noi diciamo e non quello che noi facciamo » (*Decam.*, III, 7). Questo è in fondo il motivo principale della sua stizza contro i frati, « i quali son buone persone e fuggono il disagio per l'amor di Dio », né si curano delle fatiche altrui, purché ridondino a loro vantaggio (v. *Conclus. del Decam.* e VI, 10). Anzi quando fanno le loro burle e i loro intrighi con brio ed abilità, egli ride volentieri con loro, come nella novella di frate Cipolla. Il Boccaccio, spirito beffardo egli stesso, non può essere troppo severo con coloro che, abbindolando gli sciocchi, fanno il proprio interesse.

In luogo dell'ira rovente di Dante, troviamo quindi presso il Boccaccio un riso sarcastico. Quegli scagliava i suoi fulmini contro i profanatori delle cose sacre, questi si indispettisce, perché i preti si intromettono dovunque e serbano per sé i migliori bocconi. Dante voleva difendere la Chiesa da quelli, che l'usurpavano; il Boccaccio non disegnò certo di costoro un ritratto più lusinghiero, ma ebbe diversa intenzione, e menando colpi contro i ministri di quella, non si curò troppo scrupolosamente se anche talora ne restasse tocca la Chiesa stessa, poiché per lui l'antico edificio non era così incrollabile come per Dante. Non mancava del tutto al Boccaccio un vero scetticismo religioso, come prova la sua egloga XV, e poi si poteva sdegnare tanto della profanazione delle cose sacre, quando egli medesimo non le aveva rispettate? L'onesta brigata del *Decameron* è assai religiosa: il venerdì ed il sabato interrompe le sue liete conversazioni e digiuna e prega in onore della passione di Cristo e per devozione alla Vergine, per ripigliare il giorno dopo il racconto di quelle storielle, nelle quali i nomi di Dio e dei santi figurano in mezzo alle maggiori lascivie, dove ciò che v'ha di più sensuale è espresso con parole sacre, affinché il ricordo dell'ascetismo e delle austere sue prescrizioni renda più seducente

la licenza, dove l'espressione rasenta talvolta la bestemmia, come sulla fine della storia di Masetto di Lamporecchio. Il Boccaccio chiude il *Decameron*, al pari di quasi tutti gli altri suoi libri, col ringraziare Dio dell'aiuto prestatogli a compiere l'opera, come se questa fosse stata composta a gloria sua; ed infatti Panfilo apre la prima novella con queste parole: « Convenevole cosa è, carissime donne, che ciascheduna cosa la quale l'uomo fa dallo ammirabile e santo nome di Colui, il quale di tutte fu fattore, le dea principio. Per che, dovendo io al nostro novellare, sì come primo dare cominciamento, intendo da una delle sue maravigliose cose incominciare, acciò che, quella udita, la nostra speranza in lui, sì come in cosa impermutabile, si fermi, e sempre sia da noi il suo nome lodato ». Ci si aspetterebbe una leggenda ed invece segue la storia di ser Ciappelletto, il grande bestemmiatore, falsario, ladro ed usuraio, il quale perfino sul letto di morte inganna anche il confessore e, facendosi credere l'uomo più puro e più virtuoso del mondo, è dopo la sua morte creduto santo dal volgo, ed ancora oggi, dice il novellatore, si venera San Ciappelletto, ed egli fa molti miracoli, il che prova la bontà infinita di Dio, la quale accoglie benignamente le preghiere, anche se presentategli per mezzo di un siffatto soggetto. Indi segue la novella del giudeo Abraam, il quale si reca a Roma e, vedendo le brutture della corte pontificia, si converte al cristianesimo; poiché, egli dice, se tanti prelati e lo stesso pastore supremo si affaticano instancabilmente a distruggere la Chiesa e ciò nondimeno questa vive ancora, essa deve veramente essere opera dello Spirito Santo. Abbiamo dunque una maniera del tutto nuova di lodare il nome di Dio; i suoi miracoli consistono ormai nella sua longanimità; a sua gloria sono narrati i vizi, le bricconate, le sciocchezze de' suoi ministri in terra.

Nel *Decameron* si manifesta in tutta la sua pienezza quello spirito paganamente mondano, che, pur esistendo da lungo tempo, non s'era ancora affermato nell'arte tanto chiaramente né in così spiccata opposizione all'indirizzo ascetico. Questo perdurava accanto a quello, ed un esempio notevole ci può mettere nettamente il contrasto dinanzi agli occhi. Una delle novelle del Boccaccio tratta un argomento, che si trova anche in un racconto leggendario di frate Jacopo Passavanti.

Nella III Distinzione, cap. 2 dello *Specchio della vera penitenza* si narra di un povero carbonaio del contado di Nevers, il quale,

mentre vegliava nella sua capanna a guardia della fossa del carbone acceso, sentì una volta, in sulla mezzanotte, alte grida di dolore. Uscì fuori per vedere che fosse e « vide venire in verso la fossa, correndo e stridendo una femmina scapigliata e ignuda e dietro le venia uno cavaliere in su uno cavallo nero correndo, con uno coltello ignudo in mano e della bocca e degli occhi e del naso del cavaliere e del cavallo uscia fiamma di fuoco ardente ». Giunta alla fossa, la femmina corre intorno ad essa ed ivi è raggiunta dal cavaliere, che la afferra per i capelli svolazzanti, la trafigge col coltello a mezzo il petto e la getta nella fossa ardente, per trarnela poco dopo e partirsi con lei per la via dond'era venuto. Avendo il carbonaio veduta l'apparizione per tre notti consecutive, comunica la cosa al conte, che gli si fa compagno ed è pure spettatore della terribile scena. Ma al momento in cui il cavaliere sta per partirsi colla donna, il conte lo scongiura a dargli una spiegazione, ed apprende come l'uno e l'altra fossero da vivi un cavaliere ed una dama della sua corte, i quali si amavano ardentemente, come, mossa da questo amore, la donna uccidesse il marito, e come, essendosi solo in sul punto di morte pentiti, soffrano ora le pene del Purgatorio; ella sia cioè ogni notte novamente uccisa e abbruciata da lui, mentre egli medesimo prova quegli stessi tormenti, dei quali è esecutore. — La leggenda del carbonaio è la più bella e la più efficace fra quelle del Passavanti, tutta ripiena, com'è, di quel cupo terrore, con cui egli cercava di convertire i suoi lettori. Lo *Specchio della vera penitenza* fu composto nel 1354, suppergiù nel tempo stesso, in cui il Boccaccio avrà terminato il *Decameron;* in ogni modo i due racconti furono scritti a breve intervallo di tempo. La leggenda della donna inseguita dal cavaliere, già largamente diffusa in isvariate versioni, poteva il Boccaccio aver appreso dalle prediche dei monaci, forse anzi dalla bocca di frate Jacopo stesso, poiché nello *Specchio* questi non fece, come egli stesso dice nel Proemio, se non ridurre a forma di trattato quanto era andato per molti anni predicando al popolo.

Nell'ottava novella della quinta giornata il Boccaccio racconta di un tal Nastagio degli Onesti, ricchissimo giovane di Ravenna, il quale amava una figlia di Paolo Traversari, ma era da lei disdegnato, perché di famiglia meno nobile. Disperato egli abbandona la città e se ne va a Chiassi, dove soggiorna sotto un padi-

glione, splendidamente accogliendo gli amici, che vengono a visitarlo. Un giorno, mentre passeggia melanconico nella vicina pineta, gli appare una visione in tutto analoga a quella del carbonaio, che dal Boccaccio è descritta con colori più ricchi, ma meno efficaci. Nastagio vuol difendere la donna inseguita dal cavaliere, ma questi gli grida di tenersi lontano, e pregato di dare spiegazione della cosa, dice di essere stato da vivo concittadino di Nastagio, e di aver amato quella donna, la quale colla sua durezza e crudeltà lo aveva condotto al suicidio e quindi all'Inferno. Ma anche ella, « per lo peccato della sua crudeltà e della letizia avuta de' miei tormenti, non pentendosene, come colei che non credeva in ciò aver peccato, ma meritato, similmente fu et è dannata alle pene del ninferno ». Ed a lei fu dato per pena di essere inseguita, come da un mortale nemico, da colui che un tempo la amò tanto e di esserne uccisa ogniqualvolta ei la raggiunga, per poi risorgere e da capo cominciare la dolorosa fuga. Il cavaliere, finito il suo ragionare, compie dinanzi agli occhi di Nastagio quanto aveva detto e poi si allontana attraverso la selva. Ma il giovane pensa ben tosto come un tale spettacolo possa giovargli a vincere l'orgoglio dell'amata; perciò la invita coi parenti a desinare in quel medesimo luogo ed essi assistono alla medesima scena ed ascoltano dal cavaliere le stesse parole, così che la giovane, piena di angoscia e di terrore, cambia subito l'odio ed il disprezzo in amore e diviene moglie di Nastagio.

La novella pare quasi una parodia della leggenda. Nello *Specchio* l'amore è peccato, conducendo la donna all'uccisione del marito e quindi lei e l'amante in Purgatorio: nel *Decameron*, all'incontro, è peccato la crudeltà della donna, che essa crede invece un merito, come doveva credere giusta i dettami della morale cristiana. Così il racconto del Passavanti finisce col terrore degli ascoltatori e coll'esortazione alla penitenza, quello del Boccaccio si chiude con una risata.

Pare che il Boccaccio non pubblicasse tutte in una volta le novelle del *Decameron* a lavoro compiuto, ma le desse fuori a parte a parte, e quando, ancora durante la composizione, egli ricevette, in mezzo alle approvazioni, anche attacchi violenti, si difese con disinvoltura e con brio, prima nell'introduzione alla quarta giornata e poi novamente alla fine dell'opera, contro coloro che chiamava gli invidiosi, e che, come diceva, gli avevano rinfacciato di voler troppo

piacere alle donne, si oppose francamente all'ascetismo e rivendicò i diritti della natura, gridò contro gli ipocriti e le pinzochere, che arricciavano il naso alle sue parole, ma di nascosto facevano peggio di lui e versò ancora una volta la sua ironia sui frati, che sarebbero stati così stizziti contro di lui, solo perché si vedevano troppo fedelmente ritratti nelle sue novelle. Ma la forza contro la quale lottava quivi con tanta audacia, era ancora più potente, che egli allor non pensasse e se non riuscì a sottometterlo per mezzo del sentimento religioso, vi riuscì più tardi per mezzo della superstizione.

Nel 1362 venne a trovare il Boccaccio a Firenze un monaco certosino senese di nome Gioacchino Ciani, il quale diceva di esser mandato dal b. Pietro Petroni, morto allora in Siena, e gli raccontò come questo sant'uomo avesse avuto prima di morire una visione di Cristo ed avesse letto nel suo volto il passato, il presente e l'avvenire e come avesse incaricato lui, Ciani, di ritrovare il Boccaccio e di esortarlo a mutare i suoi scandalosi costumi, a lasciare la poesia e le letture profane, a darsi tutto alle pratiche di religione, essendo prossima la sua fine e inevitabili per lui le pene eterne, qualora continuasse nel suo sistema di vita. Il Ciani aggiunse che egli si accingeva a recare in nome del Petroni i medesimi avvertimenti ad altri scrittori, a Napoli, in Francia, in Germania, ed infine anche al Petrarca. Le parole del frate dovettero essere molto persuasive, ed al Boccaccio accadde ciò che suole avvenire agli uomini spensierati, nei quali il timore, una volta entrato, assume subito proporzioni gigantesche. Angustiato dal pensiero della morte vicina e di quel mondo di là, del quale in altri tempi aveva parlato con ischerzo leggiero, si decise a seguire le esortazioni del Ciani, ad abbandonare gli studî, a vendere i suoi libri, ad abbruciare tutto ciò che delle sue opere italiane aveva fra mano. Per buona ventura scrisse prima all'amico Petrarca, il quale in verità non era neppur lui uno spirito forte, ma tuttavia assai più sereno e posato nelle cose religiose, appunto perché la sua fede aveva una base più solida. Egli rispose con una delle sue più belle lettere (*Sen.* I, 5), nella quale procura di mitigare cogli argomenti della sana ragione umana la paura del Boccaccio, gli fa osservare che quel preteso profeta poteva ben essere anche un impostore, approva bensì il proposito di mutare i suoi costumi, ma non già quello di rinunciare agli studî, che erano stati l'occupazione ed il conforto di tutta la sua vita passata. La lettera del Petrarca pro-

dusse un benefico effetto: il Boccaccio si calmò e continuò i suoi lavori di erudizione. Ma nel suo interno era avvenuto un cambiamento: egli divenne proprio un uomo religioso, non nelle sole esteriorità, che non aveva mai trascurato. Il suo libro sulle donne illustri (1362) è, come si è visto, ispirato ai principî del massimo rigore morale, ed una lettera diretta più tardi a Mainardo Cavalcanti (1373) contiene un giudizio assai severo sul *Decameron,* la cui lettura è dichiarata pericolosa e sconveniente, soprattutto alle donne per bene. Il Boccaccio non sa invocare a sua scusa che l'averlo scritto da giovane *et maioris coactus imperio*, frase, nella quale il Baldelli credette vedere un'allusione ad incarico avuto dalla regina Giovanna, ma che per noi rimane di dubbia interpretazione. Quale contrasto adunque con ciò che il Boccaccio aveva scritto nell'introduzione alla quarta giornata!

Una volta si sparse perfino la voce che egli si fosse fatto certosino a Napoli e Franco Sacchetti celebrò in un sonetto codesta pia ed edificante fine d'un'esistenza gloriosa. Non si può con certezza determinare se il Boccaccio abbia mai avuto realmente di tali intenzioni, quantunque sembri che ciò in fatto risulti dalle parole colle quali, in una lettera da Napoli del 20 gennaio 1371, parla all'abate Niccolò da Montefalcone del proprio disegno, allora smesso, di visitarlo nel suo convento di S. Stefano in Calabria: « desiderium non videndi solum, sed si necessitas exegisset assumendi in latebram ». In ogni modo il disegno non ebbe mai esecuzione ed il viaggio in Calabria, del quale parlano il Baldelli ed altri biografi, non ebbe luogo, perché l'abate, il quale non aveva fatto il suo invito sul serio, abbandonò improvvisamente Napoli appena si avvide che il Boccaccio voleva prenderlo in parola.

Nell'autunno del 1374 il poeta si ritirò da Firenze a Certaldo, languente e dimagrato dalla malattia, che lo aveva costretto ad interrompere le lezioni dantesche, e verosimilmente vi rimase in sì tristi condizioni fino alla sua morte, avvenuta il 21 dicembre 1375. A Certaldo fu anche sepolto. Nel suo testamento lasciò i suoi libri al reverendo padre fra Martino da Signa, ed al convento di Santa Maria di S. Sepolcro egli che aveva scritto con tanto brio la novella di frate Cipolla, colla penna dell'angelo Gabriele, i carboni di San Lorenzo, il ciuffetto del Serafico, il dente della santa Croce e l'altre belle cose, lasciò tutte le sacre reliquie, che, come diceva, era venuto raccogliendo da diverse parti del mondo per lungo tempo e con grande fatica.

XVI.

Gli Epigoni dei grandi Fiorentini.

Ogni opera letteraria di grande importanza lascia dietro di sé traccie largamente diffuse dell'impressione, che essa ha fatto. Il genere, che rappresenta, è subito specialmente preferito e produce altri lavori, che mirano a partecipare del favore incontrato da quella presso il pubblico.

Tre anni dopo la morte del Boccaccio, nel 1378, fu composta una nuova raccolta di novelle, il *Pecorone,* il cui autore si nomina ser Giovanni in un sonetto al principio del libro e per la purità della sua lingua suole essere chiamato ser Giovanni Fiorentino. Egli scrisse, come si rileva dal proemio, *sfolgorato e cacciato da la fortuna* in Dovadola, castello presso Forlì. Del pari in quel sonetto è spiegato il burlesco titolo di *Pecorone*, che l'autore impose al suo libro, perché vi compaiono tanti *barbagianni* e, come ser Giovanni modestamente soggiunge, frá tutti questi sciocchi il primo è lui stesso, che scrive dei libri senza intendersene punto. Strana è la storia, che egli ha imaginato come cornice delle sue novelle. Auretto, giovane fiorentino, si innamora della monaca Saturnina a Forlì e diviene perciò frate e cappellano nel convento, dove ella si trova. La giovane corrisponde al suo amore; dagli sguardi e dai sorrisi arrivano alle lettere ed alle strette di mano; infine si accordano di trovarsi insieme ogni giorno ad una certa ora nel parlatorio, luogo solitario, ed ivi non sanno che altro fare di meglio se non raccontarsi delle novelle, una per ciascuno e cinquanta in tutto, perché i ritrovi cessano dopo venticinque giorni; al termine di ciascuna giornata uno di loro due canta una graziosa ballata amorosa. La situazione generale ed il contenuto di alcune novelle ci impensieriscono per la moralità della coppia, ma pure tutto procede secondo onestà; ce ne può far fede con piena certezza l'autore, poiché egli stesso ebbe a trovarsi, non si sa bene come, abbastanza spesso presente. Nelle brevi osservazioni sul contegno

dei narratori alla fine dei loro ritrovi sono sempre dette con parole leziose quasi le identiche cose; essi si prendono per mano e si inchinano l'uno all'altro, talvolta sospirano e si baciano; ma poi tranquillamente si separano.

Ser Giovanni ha una forma di narrazione semplice e chiara, senza ornamenti ed anche senza brio. Alcune delle sue novelle sono interessanti versioni di soggetti noti d'altronde; così quella (I, 2) di Bucciuolo da Roma, il quale, essendo studente a Bologna, impara a spese del suo maestro l'arte d'amare e del marito fa, senza saperlo, il suo confidente, o quella (II, 2) di Buondelmonte e Niccolosa Acciaiuoli, cioè il brutto scherzo giocato da uno di due amanti all'altro, che se ne vendica con uno ancora peggiore, come avviene nell'antico favolello francese dei due cambiatori, solo in ordine inverso. La novella I della IV giornata è la storia, di cui si valse lo Shakespeare per il suo *Mercante di Venezia*; nella I della IX un doge veneziano cade vittima delle astute arti di un ladro, come l'egiziano Rampsinito presso Erodoto o l'imperatore Ottaviano ne' *Sette savi*; la I della X giornata tratta un argomento, che si incontra assai spesso nella letteratura medioevale e popolare, per esempio nell'antico romanzo francese della *Manekine*, vale a dire le avventure di una principessa, che, scappata dal padre, che voleva farla sua sposa, diviene, senza essere conosciuta, regina d'Inghilterra, ed è di nuovo gettata pel mondo dall'odio della malvagia suocera. Ma la vena novellistica dell'autore non è copiosa e presto si esaurisce, onde egli cade in aride narrazioni storiche ed in conclusione non dà quasi altro che estratti della cronaca di Giovanni Villani o la trascrive letteralmente. Di qui appunto provengono non meno che trenta delle sue cosiddette novelle. Come è ridicolo che entrambi gli amanti si recitino a vicenda alcuni capitoli di quell'opera storica e l'uno continui il racconto dell'altro, pur volendo ciascuno ammannire all'altro cose ignote, che la bella Saturnina esponga tutta la vita di Carlo d'Anjou, che figurino come novelle una descrizione delle tre parti del mondo ed una della Toscana e l'ascoltatore trovi sempre tutto ciò molto divertente!

Mentre dell'autore del *Pecorone* nulla sappiamo all'infuori di quello che ci dice egli stesso, Giovanni Sercambi da Lucca (1347-1424) è invece una personalità ben nota dalla storia della sua patria. Era speziale e possedeva una scarsa coltura, ma tuttavia

ebbe nella vita pubblica del comune una parte spiccata e si guadagnò autorità e ricchezza. Strettosi alla potente famiglia dei Guinigi, appartenne due volte al collegio degli Anziani e nel 1397 fu gonfaloniere. In uno scritto indirizzato ai Guinigi sotto il titolo di *Monito*, egli propose certe regole di governo notevoli per il senso pratico e la matura riflessione, le quali costituiscono il più antico documento di un'arte politica, che tien conto dei fini e dei moventi reali per sostenere la potenza di una casa e promuovere il benessere materiale nel territorio del comune. Nell'anno 1400, quando Lazzaro Guinigi morì assassinato, fu il Sercambi colui che con abili maneggi conservò e consolidò la posizione della famiglia, spingendo segretamente i partigiani di essa a stringersi insieme e ad armarsi. A lui principalmente, eletto di nuovo gonfaloniere, andò debitore Paolo Guinigi del conseguimento della signoria sulla città. Gli avvenimenti, de' quali era stato testimonio ed in parte promotore, furono dal Sercambi stesso narrati in una cronaca italiana, nella quale egli ha ripetutamente inserito, a conferma di dottrine ed esortazioni politiche, racconti del suo novelliere. Ciò che egli non si stanca mai di inculcare sempre e dovunque come condizione per la stabilità della signoria, è la gratitudine verso gli amici, la conservazione del partito, che ha condotto il signore al potere. Era il principio che a lui risultava dall'osservazione delle lotte di parte, che funestavano in quel tempo i comuni, e del continuo ondeggiare della loro fortuna, e che gli era suggerito dalla sua posizione personale, poiché la ricompensa, che ricevette per l'opera sua, non aveva del tutto corrisposto alla sua aspettazione.

Nel racconto, che serve di cornice alle sue centocinquantacinque novelle, il Sercambi si stringe più dappresso che ser Giovanni Fiorentino al *Decameron*; anche esse sono infatti narrate a svago di una brigata, che ha lasciato la sua dimora per isfuggire al pericolo della peste. Egli suppone che nel 1374, mentre in Lucca infierisce la grande epidemia, una schiera di uomini, fra' quali anche dei preti e dei frati, e di donne, fra le quali anche delle fidanzate, delle maritate e delle vedove, guidata da *uno excellentissimo omo* di nome Aluisi si metta in cammino e percorra da un capo all'altro l'Italia. I sacerdoti dicono messa la mattina dinanzi a tutta la brigata, recitano la sera le preghiere; i diversi passatempi, canti, giuochi di scherma, dispute scientifiche, sono costantemente affidati a speciali persone scelte nel seno della com-

pagnia, come pure uno solo, cioè l'autore stesso, è incaricato della narrazione delle novelle. Ma come è poco interessante questa grande ed uniforme moltitudine di uomini in confronto del piccolo e grazioso circolo boccaccesco, dove ogni persona ha un nome ed una fisonomia, dove ogni giorno cambia il *reggimento*, il dovere di narrare fa il giro della brigata ed anche nelle novelle si può, almeno in parte, manifestare il diverso modo di sentire dei narratori!

Anche presso il Sercambi troviamo molte narrazioni, che trattano argomenti tradizionali e diffusi della letteratura novellistica ed in ciò sta per noi la principale importanza del suo libro. Alcuni dei racconti vi appaiono in uno stadio del loro svolgimento, che non conosciamo per altra via; altri, provenienti dall'Oriente, ci si presentano qui per la prima volta in una versione occidentale. È questo, per esempio, il caso della favola degli uomini dotati di qualità meravigliose nella novella di Torre e de' suoi quattro servi, coll'aiuto dei quali egli ottiene la mano della figlia del re (n°. 14). Così la novella (n°. 118) di re Manfredi e del cavaliere Astolfo e della triste esperienza, che essi fanno della fedeltà femminile, corrisponde al racconto, che serve di cornice alle *Mille e una notte*, e d'altra parte precorre l'episodio ariostesco di Astolfo e Giocondo. La novella prima, quella cioè dei tre figli del mercante Aluisi della Tana e del Calì del Mangi è una delle frequenti storie di acuta percezione di relazioni riposte per mezzo di indizii poco appariscenti, ma si accosta tanto a quella del sultano di Yemen e de' suoi tre figli nelle *Mille e una notte* (n°. 458), quanto certo nessun'altra versione medievale.

Gli imitatori del Boccaccio sogliono attingere parecchio a lui stesso; ser Giovanni tolse dal *Decameron* due novelle (*Pecorone*, III, 2 e V, 2), il Sercambi non meno che venti, anzi ventuna, essendosi di una giovato in due luoghi diversi. Ci si dovrebbe aspettare che col Boccaccio gli argomenti novellistici da lui trattati restassero per l'Italia fissati nella loro forma definitiva; ma invece appena è pubblicato il *Decameron*, che i suoi racconti passano già in altre raccolte e ricompaiono alterati e guastati. Non esiste ancora il concetto di plagio, onde si trascrivono senza riguardi i libri più noti, come fece ser Giovanni anche col Villani. Non già che vi fosse intenzione di gareggiare collo splendido originale, che ognuno ben sentiva essere impareggiabile, ma solo v'era il

desiderio di appropriarsi quelle cose, che incontravano speciale favore. Il Sercambi lo fa mutando costantemente i nomi, riferendo ad altre persone e ad altri luoghi i fatti narrati, proprio come si solevano generalmente trattare gli argomenti desunti da altri scrittori. Griselda diventa una Costantina, il marchese Gualtieri di Saluzzo un conte Artù di Ghellere (n° 152), Andreuccio da Perugia si trasforma in un Figliuccio da Lucca, che ha le sue avventure a Siena, anzi che a Napoli, e via dicendo. Codeste novelle provenienti dal Boccaccio, per le quali conosciamo la fonte diretta, ci dànno la misura dello scrittore. Egli segue il suo modello ora molto fedelmente, ora con maggiore libertà; ogniqualvolta se ne allontana lo fa a sproposito; sopprime finezze di motivazione, affievolisce l'arguzia; lo spirito diviene grossolano, l'indecenza perde ogni velo. All'autore interessa soltanto la materia, ma non l'elaborazione artistica, quella sola egli comprende, non questa. La sua scarsa coltura letteraria si manifesta nella goffaggine del suo stile; irregolare è l'organamento del periodo, costante l'uso di gerundî e participî infilzati l'un dietro l'altro, dopo i quali si aspetta invano un verbo finito.

Nei racconti di facezie e di berte il Sercambi spesso diviene ben insulso, quantunque non gli si possano negare un certo talento comico ed una vivace robustezza di esposizione. La novella (28) del genovese Andriolo Spinola, il quale, comperando per rilevanti somme di danaro ad uno ad uno progressivamente i favori di Madonna Chiara degli Adorni, la fa innamorare perdutamente di sé, la ottiene in moglie ed è risarcito ad usura della spesa, è nella sua grossolana indecenza pur sempre assai efficace e la chiusa abilmente preparata ed arguta. La novella 74ª, che narra a quanto astute condizioni, benché stolte in apparenza, Turello da Lucca prenda al suo servizio una fantesca a Pisa, è un piacevole aneddoto, come assai comico è il colloquio fra la contadina Bovitora ed il preteso medico frate Bonseca nella 94ª, od il testamento di donna Turcora nella 100ª, quando troppo non ci si scandalezzi degli equivoci osceni. Fra i tipi comici merita considerazione la figura, che ricorre più volte ed è certo disegnata immediatamente di sulla realtà, di una specie di Falstaff, di un grasso spaccamonti, che crede di documentare la sua forza ed il suo coraggio mangiando a crepapancia, figura, che vediamo individuata nel Folaga de' Peruzzi (96), nel suo compagno Tromba (97) e nel capitano Ni-

colao de' Corbi, *grande e grosso come un bue maremmano*, il quale tiene occupata con gente del suo stesso stampo una porta di Lucca (109). Certo anche quivi l'autore non seppe in modo migliore rappresentarci l'abbiettezza di codesti corpacciuti millantatori che per mezzo di avventure della più nauseante sudicieria.

Il Sercambi ama, dopo tutte le cose sconcie, che espone, foggiare ancora il suo racconto a guisa di esempio morale. I potenti, i preti, i frati soddisfanno brutalmente le loro passioni, ma i contadini li bastonano di santa ragione e li ammazzano. I mariuoli ed i viziosi sono, se non sempre, almeno di solito puniti; i mariti prendono vendetta delle loro mogli infedeli e dei ganzi di esse. Così egli aggiunse a due novelle del *Decameron*, a quella di frate Puccio ed a quella di Peronella e del doglio, una chiusa tragica (110 e 137), dove fa che lo sciocco berteggiato od un altro per lui si avveda dell'inganno e si vendichi crudelmente.

Dopo la prima delle raccolte di novelle, di cui abbiamo parlato, e probabilmente anche dopo la seconda, ne fu composta una terza, quella di Franco Sacchetti, sebbene l'autore fosse di parecchi anni più vecchio del Sercambi, essendo nato verso il 1330. Franco, figlio di Benci Sacchetti, di nobile famiglia guelfa fiorentina, fece nella sua giovinezza, in qualità, come pare, di mercante, di grandi viaggi, onde fra molti altri paesi visitò la Slavonia, de' cui barbari costumi parla in una delle sue canzoni. Nel 1376 fu mandato con altri cittadini a Bologna, quando i Fiorentini strinsero co' signori di Romagna una lega contro il papa. Nel 1383 appartenne alla Signoria; nel 1386 era podestà a Bibbiena; nel 92 a San Miniato, uffici che assunse suo malgrado, costretto da tristi condizioni economiche, mentre avrebbe preferito una vita tranquilla in seno alla sua famiglia. Nel novembre 1395 Astorre Manfredi, signore di Faenza, il quale gli era molto affezionato, lo elesse podestà della sua città e, passati i sei mesi, lo confermò, per proprio desiderio, in quell'ufficio per altri sei. Alla fine del 1398 era capitano della provincia fiorentina di Romagna. Morì dopo il 1399, essendo quest'anno ancora nominato in una delle sue poesie. Il Sacchetti era un brav'uomo, un buon cittadino, che amava con tutto il cuore la sua patria, e la sua onestà e rettitudine erano così universalmente riconosciute che, quantunque suo fratello Giannozzo fosse stato decapitato nel 1379 per aver preso parte ad una cospirazione dei fuorusciti, si fece in suo favore un'eccezione alla legge promulgata

nel 1380, la quale escludeva per dieci anni dal governo i parenti dei condannati.

Egli scrisse trecento novelle, le quali però furono stampate per la prima volta solo nel secolo scorso, quando quasi la terza parte ne era andata perduta ed anche delle dugento e ventitré rimaste molte avevano sofferto mutilazioni. Già nella novella 34ª è nominato come trascorso l'anno 1390; nella 77ª l'autore dice di aver messo in iscritto le precedenti novelle, mentre era podestà, vale a dire dunque al più presto nel 1386 a Bibbiena, ma verosimilmente non prima del 1392 in S. Miniato; nella 135ª è narrato un fatto del 1391, come passato da poco; la 181ª parla del condottiero John Hawkwood, come di persona, che non è più in vita, e questi morì il 16 marzo 1394; finalmente nella 223ª si narra come Azzo d'Este e Giovanni da Barbiano ingannassero i Ferraresi col finto assassinio del primo, il che accadde il 27 febbraio 1395. L'ordinamento dell'opera del Sacchetti fu dunque compiuto al più presto nel 1395 e cominciato probabilmente non prima del 1392, quantunque singole novelle saranno bensì state composte già alquanto tempo prima di essere inserite nella raccolta.

Questa non ha cornice, che ne racchiuda il complesso, né presenta tanta varietà di argomenti quanta le raccolte del Boccaccio e del Sercambi: è invece tutta costituita da brevi racconti aneddotici. Sono di quelle storielle, che correvano nella patria dell'autore ed erano narrate nelle chiacchierate dei vicini fra gli scrosci di risa, o che egli aveva udito ne'suoi viaggi nelle diverse città d'Italia. La scena di quasi tutte è posta proprio nel tempo del Sacchetti, oppure in quello da poco trascorso delle generazioni, che erano ancora assai vive nella memoria, come di Dante, di Giotto, di papa Bonifacio. Egli aveva veduto coi proprî occhi alcuni di quei casi od anche aveva persino avuto in essi una parte. Come già nel vecchio *Novellino*, sono argomento prediletto certi detti o fatti notevoli, i modi adoperati da qualche persona per parare un brutto tiro, per liberarsi da una posizione difficile, pronte risposte, abili difese da motteggi e da ingiurie, l'umiliazione dell'arroganza. L'autore ha una grande ammirazione per i motti assennati detti a tempo opportuno; raccomanda la conversazione con quelli, che hanno facilità di dirne e dai quali si può sempre imparare (75). In codesti motti s'ha l'arguzia ed il brio gagliardi e spesso grossolani del tempo antico, ma non sempre lo spirito, come noi lo inten-

diamo. E così le numerose burle narrate sono biricchinate e mariolerie, frodi e menzogne a danno di altri o per vendetta, e spesso anche solo scherzi, che non hanno altro scopo che quello di provocar la risata. Essi sono per lo più imaginati senza molta arte e finezza, qualche volta sono proprio grossolani e puerili, come nella storia di quegli allegri compagni, che legano per le zampe un'orsa domestica alla fune di una campana di chiesa, così che essa suona a stormo (200), in quella del pittore Buffalmacco, il quale introduce nella camera del suo maestro Tafo una processione di scarafaggi con lumicini sulle reni e glieli spaccia per demonî (191), in quella del padre stesso di Franco, Benci Sacchetti, il quale in Venezia sostituisce nella pentola al ventre di vitella segretamente apprestato da'suoi compagni una vecchia cappellina bisunta (98), o in quella dello speziale Bartolozzo, che si vendica di un tiro schifoso giocatogli dal vecchio gentiluomo Pero Foraboschi, facendogli trovare in un'oca arrostita il capo di una gatta morta (185).

Nel Sacchetti le figure principali sono il *burlone* e la sua vittima, l'*uomo piacevole* o *semplice*. Egli va continuamente in traccia di qualche bell'originale, di un *uomo nuovo*, come egli dice, e quasi in ogni novella ce ne pone uno dinanzi agli occhi. Copiosa materia gli porgono quindi i burloni di professione colle astuzie che imaginano per riempirsi la borsa ed il ventre, come Dolcibene, Gonnella, Piero Guccio da Imola, Ribi, Popolo d'Ancona, Agnolo Moronti del Casentino. Questi *buffoni*, *giullari* od *uomini di corte*, come erano chiamati, rappresentavano nella società del secolo XIV ancora una parte importante; si trovavano a nozze ed a feste, molto bazzicavano alle corti dei signori lombardi e romagnoli, ove davano parole e ricevevano quattrini e vestimenti (49). Andavano in giro raccontando novelle, spesso avventure e facezie della loro propria vita, ed il Sacchetti osserva in parecchie delle sue storie, che il racconto di quelle più volte ripetuto valse loro ricchi guadagni (3, 24, 117). V'hanno taluni fra essi, che si sollevano più alto, che quasi nobilitano la loro condizione e la loro arte, come Dolcibene, per il quale l'autore ha una grande predilezione. Carlo IV lo aveva fatto *re dei buffoni e delli strioni d'Italia*, e quando l'imperatore passò per la seconda volta le Alpi, il buffone con cavalli e famigli si recò da Firenze a Ferrara per visitarlo e famigliarmente parlandogli gli disse: « Signor mio, abbiate buona speranza, ché voi avete modo di vincere tutto il mondo; perocché voi state bene

e col Papa e con meco: voi con la spada, il Papa co'suggelli, e io con le parole; e a questo nessuno potrà resistere» (156). Tipo diverso della stessa classe, il Gonnella all'incontro la avvilisce scendendo sino alla marioleria, abbindola la gente con travestimenti e finzioni d'ogni maniera e se la svigna col guadagno. Ma della comicità delle sue burle, dei tiri giocati agli sciocchi l'autore pur si compiace, anche se moralmente li condanni.

Le astuzie degli amanti, le scene lubriche, materia consueta degli altri novellieri, appaiono nel Sacchetti molto di rado. Volentieri egli narra invece altre avventure ridicole, alle quali dà luogo uno strano accidente o qualche cosa di inaspettato, come, per es., la curiosa cavalcata del medico Gabbadio attraverso Firenze (155). Qualche volta egli mostra, come una piccola causa provochi per errore un grande e comico scompiglio, il quale è egregiamente descritto nel suo ingrossarsi, nel tumulto e nell'infondata angustia, che suscita (132, 159, 160).

Nel proemio alla sua raccolta dice esplicitamente di essere stato indotto a comporla dall'esempio del Boccaccio e chiama sé stesso *uomo discolo e grosso*, cioè uomo di poco spirito e di scarsa coltura. La sua modestia è caduta nell'esagerazione; ma tuttavia egli non ha nessuna somiglianza col suo ammirato predecessore. Dal *Decameron* ha anche desunti pochi argomenti, anzi propriamente uno solo (101) e pur questo fortemente modificandolo. Talvolta mette in iscena le stesse persone che il Boccaccio, i buffoni Stecchi e Martellino (144) e più spesso il pittore Bonamico Buffalmacco. Egli non possiede la coltura classica del Boccaccio, né la fine sua arte, né la sua pompa rettorica e non le cerca neppure. L'inclinazione del suo ingegno è diversa e lo porta ad una spontanea naturalezza, ad una esposizione in istile semplice, ma chiaro e spigliato. Egli mise in iscritto le novelle nella sua lingua viva fiorentina così come gli si presentarono alla memoria, come le racconta senza molta preparazione chiunque sia stato dotato da natura di facilità di parola. Sa caratterizzare in forma breve e precisa uomini e cose, concentrare in un'espressione calzante il comico di una situazione; abile disegnatore di caricature, ci mette dinanzi agli occhi figure ridicole efficacemente scolpite, specialmente per mezzo di particolarità del vestiario; dà forma drammatica alle sue baie ed alle sue burle in molti brevi e vivaci dialoghi, che acquistano sapore e naturalezza dall'uso che spesso le

persone vi fanno di idiotismi del loro speciale dialetto. Riuscitissime e la prova migliore delle attitudini del Sacchetti mi sembrano le novelle 118ª e 119ª del pievano e del suo servo, che gli divorava i fichi più belli, e dei trenta e dieci buon fanti di Bovegliano, che andarono ad oste a Matelica ed « essendo armati di mosto combatterono con la paglia; e poi appiè d'un ciriegio forono vinti senza fare alcuna difesa ».

La parte, in cui l'autore può meglio gareggiare col Boccaccio, è la rappresentazione dei costumi; il suo libro ci permette, come pochi altri, di gettare uno sguardo nelle condizioni di allora, specialmente della società borghese dei comuni. Il Sacchetti ci mostra nel palazzo della Signoria gli artigiani, che sono alla testa del governo; rappresenta gli ufficiali di giustizia, i mercanti, i medici; in un gentiluomo spilorcio ritrae efficacemente un tipo della nobiltà di campagna degenerata (210). Lamenta la decadenza della cavalleria, della cui missione ha un'alta e nobile idea, e che ora vede conferita a fornai, a scardassieri, ad usurai, a barattieri, persino a morti (153), mentre il giostrare è diventato un passatempo della gente minuta (64); con biasimo severo descrive le mode ed il loro rapido mutarsi (178).

Alle novelle, scritte per dare svago in un tempo triste per guerra e pestilenza, non manca neppure l'insegnamento. Dal racconto gaio scaturisce talvolta un'osservazione molto seria, religiosa, morale, politica, quale appena si sarebbe aspettata. Il Sacchetti ha narrato (177) che a Portovenere un lupo si lanciò nella barchetta vuota di un vignaiuolo e, portato da questa in mezzo al mare, fu infine ucciso e mangiato dalla gente. Ciò gli fa rammentare, come pure nessuno sappia dove e come finirà ed insieme come il lupo sia proprio l'imagine del tiranno; anche questi cade nella trappola dove meno se l'aspetta, e le pecore, che suole divorare, gli preparano la rovina. Specialmente nella seconda metà della raccolta codeste osservazioni divengono più ampie, più severi l'ammonimento ed il biasimo. È un vecchio quegli che noi ascoltiamo, un lodatore del passato, che spesso e con aspre parole censura il presente. La giustizia è morta (202); la fede vien meno e ciò anzi tutto per colpa dei monaci e dei preti, della loro immoralità ed ipocrisia, onde egli augura ad essi ogni male: lo sa Iddio « chi sono o da che sono li più, che hanno a governo li suoi templi; ché serebbe meno male che quelli rovinassono, che essere fatti ostello di sì viziosa gente » (212). Nella guerra domina solo in-

ganno e tradimento e vizî così snaturati « che io non so vedere come l'abisso non inghiotte l'universo, e spezialmente tutta Italia » (224). Combatte la superstizione, la manía di nuovi santi, l'astrologia. Molto assennatamente mette in guardia contro le guerre ed i soldati mercenarî, che dissanguano i comuni (181), e si fa giuoco della stoltezza de' cittadini, che si occupano di cose militari, mentre devono attendere al commercio ed all'industria (36). È un fautore della repubblica moderata e ordinata ed odia la tirannide, sconsiglia il soggiorno nelle corti col loro passeggiero favore; ma non è contento del modo, onde era allora governato il Comune. La gravità delle imposte, che manda tanti in rovina, gli suggerisce melanconici pensieri; egli dà quasi ragione a quelli che scialacquano le loro sostanze, poi che lo stomaco è pressoché l'unico luogo, dove si possa riporre la propria roba al sicuro dall'avidità del governo (188), ed approva l'inganno di coloro, che sanno sottrarsi all'estimo, dacché le imposizioni sono fatte così ingiustamente (148).

Tali serie riflessioni dell'aneddotico libro non sono dunque un ozioso accessorio, come sì spesso nei novellieri, ma l'espressione franca di una rettitudine di sentire, che incontriamo anche negli altri scritti dell'autore, nei *Sermoni evangelici*, nelle lettere, nelle poesie. I *Sermoni* sono pie considerazioni collegate a parole degli Evangeli, spiegazioni, ammonimenti, risoluzioni di difficoltà e di dubbî, più d'una volta oziose sottigliezze teologiche, mancanti anche di chiarezza e di garbo nell'ordinamento e nello svolgimento. Questi scritti religiosi di un laico per edificazione e correzione del prossimo, simili ad altri composti pure in quel tempo, non erano fatti per la recitazione, ma per la lettura, come mostra la chiusa. Spesso il Sacchetti si serve di esempî concreti tratti dalla vita reale e talvolta racconta anche là brevi storie, attingendo all'antichità od alla leggenda cristiana, e due volte aneddoti, che conosciamo dalle novelle, ma in forma più breve e disadorna, come richiedevano il luogo e lo scopo. I *Sermoni* possono anche essere anteriori alle novelle, quantunque non composti prima del 1378.

Un curioso romanzo erudito, giunto a noi senza titolo né nome di autore, in cui pure riconosciamo l'imitazione del *Decameron*, è verosimilmente opera del poeta Giovanni di Gherardo da Prato, detto l'Acquettino, il quale, nato verso il 1360, spiegò più volte fra il 1417 e il 1425 pubblicamente a Firenze la *Commedia* e le canzoni morali

di Dante. Intorno al medesimo tempo prestava l'opera ed il consiglio, con disegni e modelli, alla costruzione della cupola del Duomo, talvolta in disputa col Brunelleschi. Nel 1430 era ancor vivo. Il libro fu composto nella vecchiaia più avanzata dell'autore e contiene ricordi concernenti cose ormai da lungo tempo passate e senza dubbio fatti reali, che spettano all'anno 1389. Sul principio Giovanni esprime la sua venerazione per i tre poeti fiorentini, le tre corone, dalle quali, come egli dice, è stato nobilitato l'idioma materno, e che vuole umilmente seguire, come il navigante la stella polare. L'introduzione poi rappresenta la visione di un lungo viaggio per i luoghi più famosi del mondo antico, con osservazioni sulla caducità delle cose umane. Nell'isola di Cipro l'autore vede in un teatro loggie con pitture mitologiche e storiche, nella descrizione delle quali si manifesta la solita erudizione pesante, anche con spiegazioni allegoriche delle favole alla foggia delle *Genealogiae* del Boccaccio. I quadri rappresentavano esempî dell'amore virtuoso e del colpevole, il che conduce alla definizione dell' amore secondo il modo scolastico con idee e versi di Dante. La condanna dell'amore sensuale, la lode di quello vero, morale e religioso, cui l'autore tutto si consacra, chiude il primo libro. Nel secondo descrive la sua visita ai sacri luoghi di pellegrinaggio sull'Appennino; e, reduce di là, trova presso Campaldino la gioconda brigata del conte Carlo da Poppi, dove Biagio Sernelli, Matteo e Tone divertono la compagnia colle loro piacevolezze e Guido del Palagio narra la storia della fondazione di Prato e di Melissa, la figlia di Ulisse, che fu da Circe convertita in uno sparviero. Maestro Luigi Marsili, che sopraggiunge allora, spiega le pretese trasformazioni di uomini in bestie come pure illusioni del demonio e per provare la forza dell' inganno per mezzo della magia racconta la novella di maestro Scoto. Indi essi salgono sul monte verso Poppi e, prima che vadano a riposare, il Marsili parla ancora sulla questione, se sia preferibile il governo di un re o quello della legge, decidendosi, secondo le dottrine aristoteliche, in favore di quest'ultimo.

Gli altri libri sono occupati dalla relazione dei convegni nella splendida villa di Antonio degli Alberti, la quale si trovava fuori di Firenze dinanzi a Porta S. Niccolò e che per le sue delizie era chiamata *Il Paradiso*. Messer Antonio vi ha invitato una quantità di persone, che trovò adunate in casa di Coluccio Salutati; sono in gran parte uomini molto conosciuti ed importanti per il movi-

mento intellettuale del tempo, così che la narrazione, dandoci conto di autentici loro colloquî, diventa un documento interessante per la storia della coltura. Questa istruita società del *Paradiso* si raccoglie al mattino ed ascolta messa nella cappella; poi tutti siedono presso alla fontana nel giardino, dove appaiono anche le donne; si fa della musica, si cantano ballate e si danza; prima e dopo pranzo hanno luogo novamente discussioni e conversazioni. Vi si tratta la questione, se più grande sia l'amore del padre o quello della madre verso i figliuoli; se più si ami il proprio padre naturale o l'educatore, che diede la vera vita, la vita intellettuale; se le bestie possiedano arte. Coluccio Salutati parla sulla generazione degli uomini e sull'*anima razionale* secondo le teorie di Dante nel *Purgat.*, XXV; maestro Biagio Pelacane, il matematico padovano, e Luigi Marsili sulla felicità. Degno di nota è anche il ragionamento di quest' ultimo sulla fondazione di Firenze al principio del quinto libro, dove con critica ragionevole sono scartate le favole del medioevo e sostituite colle notizie degli autori classici. Qua e là ricompaiono novelle, le quali servono a meglio confermare qualche opinione enunciata.

A mezzo il ragionamento menzionato per ultimo, il libro si interrompe restando incompiuto; ha pure oltre a ciò parecchie lacune, né ebbe le cure della lima; dalla località dei trattenimenti, che ne formano la parte più importante, l'egregio editore, il Wesselofsky, lo intitolò *Il Paradiso degli Alberti.* La forma di narrazione delle novelle sparse in esso differisce molto da quella del Sacchetti e del Sercambi; lo stile è affettato e tuttavia rozzo, in parte forse per la mancanza dell'ultima revisione, è una caricatura della maniera di scrivere del Boccaccio; i periodi sono intricati a segno da divenire talvolta del tutto incomprensibili, con una strana sovrabbondanza di superlativi. È un libro pedantesco, arido, prolisso, senza un reale valore artistico, ma bensì interessante per i rispetti storici, che abbiamo notato.

Franco Sacchetti scrisse, oltre le sue novelle, anche molti versi. Egli, come in generale i suoi contemporanei, predilesse le forme leggiere ed agili della ballata e del madrigale, nelle quali riuscì felicemente. La ballata, la canzone a ballo, aveva, come abbiamo veduto, incontrato favore fino da quando cominciò in Toscana la poesia volgare; la scuola dotta vi aveva svolto un contenuto simbolico spirituale, che a mala pena si confaceva ancora alla sua indole;

ma fra il popolo essa continuava a vivere col suo carattere originario, come espressione di una lieta e gaia vita sociale, volentieri anche accogliendo equivoci indecenti, come le poesie dei memoriali bolognesi. Di tal maniera erano le canzoni, che Dioneo alla fine della quinta giornata del *Decameron* minaccia fra le risa generali d'intonare dinanzi alle dame e delle quali una è giunta sino a noi, oppure quella più innocente, del pari conservata: *L'acqua corre alla borrana*, che la vezzosa contadina monna Belcolore, sapeva cantare meglio che ogni altra donna, accompagnandosi col cembalo (*Decam.*, VIII, 2). Anche fra le ballate del Sacchetti molte si distinguono per la loro intonazione popolare, la loro freschezza e spontaneità. Nella sua canzone: *Benedetta sia la state*, vediamo gli allegri cittadini di Firenze nei loro diporti fra i boschi ed in campagna, quelle brigate, che cercavano dimenticare in una gioia serena le angustie dei tempi, che correvano. Specialmente graziosa è la ballata delle fanciulle dei monti: *O vaghe montanine pastorelle*, la quale fu talvolta attribuita al Poliziano; ed un'attraente scena campestre si svolge in quella del pruno, che è innamorato della giovinetta e la prende per le chiome bionde ed ella lo respinge colla bianca mano ed esso torna e le scioglie le treccie e la punge nel viso: *Innamorato pruno.*

Il madrigale, il quale nacque dapprima nel secolo XIV, era, come la ballata, destinato alla musica; nei manoscritti sono spesso nominati, per gli uni come per le altre, i compositori e talvolta il Sacchetti stesso diede la melodia alle sue poesie. La forma del madrigale, il quale, come il sonetto, pare si sia svolto dalla strofe di canzone, era assai semplice, cioè due o tre membri *(pedes)*, ciascuno di tre, raramente di quattro versi, legati insieme per mezzo della rima ed inoltre una chiusa di due sino a quattro versi (*syrma*). In origine era composto di soli endecasillabi; ma presso il Sacchetti ed i poeti posteriori già vi si frammischiano anche versi più brevi. Il carattere distintivo stava originariamente nel contenuto: un'antica etimologia, data già dal trattatista di metrica Antonio da Tempo, spiega *madrigale* da *mandriale*, aggettivo di *mandra*, quindi *canzone delle mandre o dei pastori*. Era una forma idillica di poesia, ciò che nella letteratura indigena più davvicino corrispondeva all'egloga classica ed alla pastorella francese. Certo questo carattere andò ben tosto affievolendosi sempre più; ma le traccie della primitiva destinazione sono nel secolo XIV ancora

ben visibili, segnatamente nei pochi madrigali del Petrarca, i quali sono veramente piccoli idilli; gli altri poeti vi introdussero spesso almeno qualche allusione, benché più lontana, alle condizioni campestri. Anche il Sacchetti suole far ciò: qua gli appare in sogno, mentre egli dorme nel bosco sull'erba, una bella donna; là sente sulla riva d'un fiume cantare una fanciulla; vede donne su di un colle tender le mani ad un pomo verde; sta pescando nel fiume e da una bella altura corrono giù alla riva fanciulle, fra le quali la sua amata; vede tra i cespugli di lauro risplendere la testa bionda di lei. Oppure egli prende dalle cose campestri un paragone: la sua amata gli appare a capo delle donne, come dinanzi alla schiera delle gru la loro regina. Sono piccole imagini insignificanti, fugaci, ma appunto nella forma facile e senza pretensione, in cui sono fissate, hanno la loro attrattiva.

Carattere spiccatamente popolare mostrano le *Caccie,* le quali non sono puramente descrizioni di caccie, ma anche di altre scene piene di un rapido movimento, che risuona nel metro irregolare e saltellante; le parole, i versi si inseguono, finché da ultimo il tutto si adagia in una maggiore tranquillità nella chiusa di due o più versi. In una di queste *Cacce* del Sacchetti, che comincia *Passando con pensier per un boschetto*, il poeta mira nel bosco le fanciulle, che colgono fiori; esse corrono, cercandone, qua e là; brevi esclamazioni volano dall'una all'altra, finché un improvviso acquazzone le disperde rapidamente. Una seconda *Caccia* rappresenta il principio ed il tumulto d'una battaglia, una terza descrive delle donne, che corrono al mulino attraversando l'acqua e si fanno una dopo l'altra pesare dal mugnaio.

Ben era il Sacchetti in grado di riprodurre poeticamente la piacevole e spensierata serenità, piccole scene graziose silvestri o campagnuole; ma all'incontro non riusciva nel comico propriamente detto, non aveva nulla dello spirito del Boccaccio, come già ci mostrarono le novelle. Ed ancora più infelice fu quando prese a scrivere un poema umoristico in ottave, la *Battaglia delle belle donne di Firenze colle vecchie,* in quattro cantari, ciascuno dei quali comincia coll'invocazione della Vergine Maria e poi di Venere. Quivi le belle donne di Firenze escono fuori per divertirsi liberamente ballando, giocando e chiacchierando, sotto la guida di Costanza Strozzi, che si sono eletta a regina. Ogliente, una vecchia invidiosa, che si è intrusa nei loro divertimenti, è da esse

perseguitata, finché perde la vita; allora le altre vecchie si affrettano a prendere le armi per vendicarla; ma le belle si mettono sulle difese e vincono ed uccidono le loro nemiche. È una trovata poco spiritosa, svolta in una forma banale: scopo principale dell'autore era la celebrazione delle molte dame fiorentine colà enumerate.

La maggior parte dei sonetti e parecchie canzoni del Sacchetti hanno contenuto moraleggiante; egli lamenta, come nelle considerazioni delle sue novelle e ne' suoi sermoni, la scomparsa del buon tempo antico, la guerra e l'anarchia, la corruzione de' costumi, le stolte mode e portature delle donne. Più interessanti sono le sue poesie politiche, come espressione di un' età memorabile nella storia della sua città. Era il tempo, in cui i Fiorentini facevano guerra a papa Gregorio XI coi mezzi pecuniarî, che traevano dal clero e dai tesori delle chiese (1375-78). Franco Sacchetti era uno zelante cattolico; ma ciò non limitava allora la libertà del giudizio, che un cittadino della repubblica potesse recare sulle persone investite delle sacre dignità. Nelle sue novelle il Sacchetti raccontò degli ecclesiastici tante sconcezze e quando nel 1376 ebbe veduto, in occasione della sua ambasceria a Bologna, gli orrori, che la guerra commetteva in Romagna, si rivolse con una canzone piena di fuoco contro Gregorio XI stesso, il *papa Guastamondo*, com'ei lo chiamava, che riempiva la cristianità di anarchia e di sangue, invece di darle la pace, come richiedeva il suo ufficio. Eguale franchezza egli mostrò nel giudicare gli altri principi, come nella canzone composta otto anni prima e diretta all'imperatore Carlo IV ed a papa Urbano V, quando questi si trovavano insieme a Roma (1368), nella quale deplora la delusione delle speranze concepite dalla Cristianità per il convegno di Avignone (1365), rinfaccia ad entrambi la colpevole trascuranza dei loro doveri e finisce citando l'ardita invettiva di Fazio degli Uberti contro Carlo. Nel tumulto de' Ciompi (1378) egli tenne le parti del popolo ed al vittorioso capo di questo, Salvestro de' Medici, indirizzò il sonetto: *Non già Salvestro, ma Salvator mundi*, e lo chiamò *giusto Catone* e *nuovo Fabrizio*. Ma, nemico com'era di ogni eccesso, egli non poteva andare d'accordo colla democrazia estrema, nella quale il movimento cominciò poi a degenerare ed in una canzone del 13 settembre 1378 espresse la sua gioia, perché le redini del governo fossero ritornate novamente nelle mani dei cittadini moderati del ceto medio, delle *mezzane genti*.

In codeste libere manifestazioni di giudizî su principi, papi e comuni, ci colpisce l'ingenua rettitudine del sentimento, il tono non ricercato, che corrispondeva al bisogno della moltitudine. Questo sentimento di onestà cittadina, il caldo amore per la città riempie anche l'unica canzone a stampa di Guido del Palagio: *O sacro terzo ciel col tuo valore*, colle sue esortazioni alla concordia dirette a' Fiorentini e cogli esempi degli altri comuni, che per mancanza di virtù civili caddero dall'altezza della loro potenza. L'autore, che già abbiamo incontrato nel romanzo di Giovanni da Prato, era un seguace di fra Giovanni dalle Celle e prestò più volte i suoi servigî alla repubblica: morì nel 1399.

La guerra del comune guelfo contro il capo supremo della Chiesa ci mostra scosso l'antico principio fondamentale del partito; e così avviene anche dall'altra parte per quello dei ghibellini. Vedemmo, come Fazio degli Uberti rinunziasse all'ideale del medio evo dell'impero universale ed esprimesse l'aspirazione ad un regno nazionale, ereditario. Un tale disinganno troviamo anche presso altri ghibellini, come l'amico di Fazio, maestro Antonio de'Beccari da Ferrara (nato nel 1315, morto al più tardi nel 1363). Egli era del pari legato d'amicizia col Petrarca, cui pianse in una lunga canzone, quando nel 1343 si sparse la falsa notizia della sua morte. Il Petrarca lo chiamò *non mali virum ingenii sed vagi;* era un giocatore appassionato e conduceva una vita sregolata, della quale fece più tardi ammenda in poesie religiose. Come Fazio, era ardente ammiratore di Dante, ed il Sacchetti narra di lui in una novella (121), come una volta nella chiesa de'frati Minori in Ravenna togliesse le candele d'innanzi ad un crocifisso e le ponesse sul sepolcro di Dante. Confrontando coll' ideale imperiale della *Commedia* il contegno di Carlo IV, egli prorompe, nel robusto sonetto *Se legger Dante mai caso m'accaggia*, in fiere invettive contro il re di Boemia,

. . . . . l'avaro, ingrato e vile
Imperador . . . . . .
. . . . . .
che tutto il mondo volle seguitarlo
ed è de' servi il servo più servile.

Verso la fine del secolo il pensiero dell'unità nazionale, quale era stato dapprima formulato da Fazio, assunse presso alcuni un

indirizzo determinato, dove però non è più possibile distinguere nettamente il sentimento patriottico dall'adulazione per un principe potente. Gian Galeazzo Visconti, divenuto duca di Milano, si sottomise la Lombardia ed una gran parte dell' Italia media e minacciava Firenze e Roma. Il sonetto di un anonimo *Stan le città lombarde con le chiave* lo esorta alla liberazione di tutto il paese e lo designa come il *Cesare novello* aspettato da Roma. Francesco Vannozzo, della Marca di Treviso, ma vissuto in Padova, gli diresse una corona di otto sonetti codati, nei quali l'Italia e le singole città principali si offeriscono a lui come al Messia politico ed il Saviozzo da Siena compose, dopo l'occupazione di Bologna (1401), quando già la sua patria si trovava sotto la dominazione viscontea, la canzone *Novella monarchia, giusto signore*, nella quale eccitava il duca a seguitare la vittoria ed a riunire sotto il suo scettro le divise membra d'Italia, allora che l'occasione era favorevole, ed inoltre esprimeva il suo odio contro la nemica Firenze ed il governo della Chiesa. L'autore di questa poesia, Simone di Simone Serdini, chiamato il Saviozzo, fu uno dei più fecondi poeti di quel tempo e scrisse, in parte a nome di altre persone, numerose canzoni d'amore, che spesso peccano di astrattezza ed oscurità. In una bella poesia in terzine cantò Dante, i casi della sua vita e la sua Commedia. Fu cancelliere del condottiero Angelo di Lavello, detto il Tartaglia, il rivale di Sforza Attendolo, e morì suicida (nel 1419 o 20), quando il suo signore, non si sa perché, lo ebbe fatto imprigionare a Toscanella.

In ballate e madrigali di altri poeti troviamo di nuovo quella forma senza pretensioni, gioconda, mezzo tra scherzosa e moraleggiante, che abbiamo imparato a conoscere nel Sacchetti. Il fiorentino Francesco Landini (1325-1397), avendo perduto la vista da giovane, cercò un conforto nella musica e raggiunse nel sonare i più svariati strumenti una perfezione universalmente ammirata; il re di Cipro lo coronò di alloro durante il suo soggiorno a Venezia; era chiamato per soprannome *il Cieco* o *degli Organi:* pose in musica numerose poesie di altri e sono pure a stampa alcune ballate di lui stesso. Una piccola raccolta di madrigali e ballate possediamo anche del notaio bolognese Matteo de' Griffoni, noto come autore di una cronaca latina della sua patria (1351-1426), ed una assai più copiosa di Niccolò Soldanieri. Ma più originali di questi sono i versi di Alesso di Guido Donati, nei quali ab-

biamo talvolta proprio quello spirito realistico del *Decameron* e di molte ballate popolari, che si rispecchia anche in una certa energia e rozzezza della forma co' suoi sdruccioli non comuni nella lirica elevata. Nel madrigale seguente parla una monaca, che, stanca del chiostro, vuole seguire, travestita da uomo, l'amato pel mondo:

La dura corda e 'l vel bruno e la tonica
Gittar voglio e lo scapolo,
Che mi tien qui rinchiusa e fammi monica;
Poi teco a guisa d'assettato giovane,
Non già che si sobbarcoli,
Venir men voglio, ove fortuna piovane;
E son contenta star per serva e cuoca:
Ché men mi cocerò ch'ora mi cuoca.

In un altro una fanciulla si mostra ribelle alla madre, che la tiene rinchiusa e giura di liberarsi dalla vecchia arrabbiata: *In pena vivo qui sola soletta.*

Ma il poeta, che in quel tempo svolse l'attività più multiforme ed i cui componimenti insieme con quelli del Sacchetti caratterizzano nel modo più chiaro l'indirizzo letterario predominante, è il fiorentino Antonio Pucci. Le sue poesie datate vanno dal 1333 al 1373. Fu campanaio del comune (cioè colui che sonava la campana della torre di palazzo) e poi anche pubblico banditore. Tenne corrispondenza poetica col Boccaccio e fu legato in amicizia col Sacchetti, il quale dietro suo desiderio gli diede un posto tra le figure delle sue novelle (175), narrando certo tiro grossolano giocato a lui da allegri compagni. Il Pucci si compiace di cantare ne' suoi sonetti le più piccole cose della vita quotidiana; scrive contro i monaci, contro i cattivi magistrati; ma scrive anche sulla taverna, su di una vecchia e dura gallina, che avrebbe messo a repentaglio i suoi denti; indirizza un sonetto al suo barbiere sui tormenti che gli fa soffrire, ed in un altro dà la ricetta per una salsa. In un capitolo in terzine, *Le proprietà di mercato vecchio*, vanta il famoso mercato di Firenze, che gli sembra una piazza senza pari al mondo, descrive tutte le cose squisite, che vi sono adunate a ricreazione dell'occhio e del palato e dà alla sua descrizione un' ingenua grazia, spargendovi qua e là tratti di quella vita popolare, onde tutta quella piazza variamente brulicava. In codeste poesie si manifesta un'attitudine all'osservazione

ed alla rappresentazione della realtà quotidiana, che fa del Pucci un continuatore dei poeti umoristici, come Folgore, Cene, Cecco Angiolieri, Rustico di Filippo ed un precursore del Burchiello e del Berni. Anche nelle sue poesie amorose egli canta la realtà sensuale, che solo esteriormente adorna colle frasi della lirica ideale. Un ciclo di diciannove sonetti codati forma un dialogo continuato del poeta col sonetto e di questo, inviato a pregare per il suo autore, coll'amata, la quale dapprincipio nega molto bruscamente ogni cosa e severamente minaccia l'importuno messaggiero, ma poi concede tutto, più che non ami vedere chiaramente spiattellato il lettore moderno. Quando il Pucci descrive le grazie della sua dama, nel sermintese: *Quella di cui i' son veracemente*, lo fa con una materiale enumerazione delle particolarità sensuali della bellezza muliebre, quale troviamo nella descrizione boccaccesca delle ninfe nell'*Ameto* o di Emilia nella *Teseide* ed in molti altri autori anteriori e posteriori.

Una poesia ed una prosa del Pucci trattano entrambe un argomento assai favorito nel medio evo, cioè il biasimo e la difesa delle donne. La poesia è un contrasto in ottanta ottave: uno dei due contendenti attacca in una stanza le donne con un esempio per loro vergognoso tratto dalla storia sacra o dalla leggenda classica, l'altro risponde nella stanza seguente, prendendone la difesa; così la disputa va e viene, pur solo scherzosamente e per ridere, finché da ultimo si conchiude la pace e i due compagni vanno a bere insieme. Abilmente è composta la prosa; l'accusa del sesso femminile occupa tutta la prima parte e raggiunge il suo punto culminante in un sonetto contro le donne, che Giovanni Butto ha indirizzato al Pucci; poi segue come introduzione alla seconda parte, alla difesa, la risposta per le rime del Pucci a Butto, alla quale si connettono poi gli argomenti della sana ragione umana e di nuovo esempî ad onore del sesso.

Il Pucci era un uomo del popolo, un vero fiorentino, fornito di spirito e di ingegno naturale e di una mediocre coltura, quale si poteva acquistare per mezzo di svariate letture, senza una solida base di studî. L'intento del suo poetare era anzi tutto il diletto e l'istruzione del popolo, del quale era figlio egli stesso e sopra il cui livello non si era per le sue cognizioni tanto inalzato da allentare il vincolo di comunanza di interessi e di sentimenti, ma bensì abbastanza per guadagnarsi autorità tra la folla. Egli era, come

osservò il D'Ancona, una specie di cantastorie più elevato, quantunque certo non esercitasse il mestiere per danaro. Ma la maggior parte delle sue composizioni era destinata alla pubblica recitazione e verosimilmente questa aveva luogo per bocca di lui stesso nella strada o sulla piazza; con ciò anzi avevano affinità le sue funzioni ufficiali di *banditore* del comune. Gli avvenimenti pubblici più importanti soleva egli raccontare al popolo, che trovava con soddisfazione rispecchiate ne'suoi versi le proprie idee e sulla cui opinione egli influiva colle sue osservazioni, così che diventava quasi una voce del popolo fiorentino, le manifestazioni della quale certo non rimanevano spesso senza influenza anche sulle deliberazioni del governo (1). Così egli compose un sermintese in occasione dell'innondazione di Firenze nel 1333, uno contro la mancanza ai patti di Mastino della Scala nel 1337, uno sulla carestia del 1346, uno sulla peste del 1348. Nel 1342, quando nella guerra contro Pisa le cose prendevano una piega sfavorevole a' Fiorentini, invocava, in un sermintese, maggiore energia nel condurre la guerra. Poi che il duca d'Atene fu cacciato di Firenze nel 1343, si fece interprete della gioia universale in una ballata piena di fresca vivacità *Viva la libertade*, e pose in bocca al cacciato tiranno in forma di sermintese un lamento sui cattivi consiglieri, che lo avevano condotto a rovina. Così già nell'anno precedente in una poesia della medesima forma aveva fatto che Firenze si dolesse della perdita di Lucca caduta in mano de' Pisani. In questi *Lamenti* abbiamo una forma popolare della poesia politica, che durò lungamente in Italia e fiorì specialmente nei secoli XV e XVI. Un pubblico infortunio viene posto in forma drammatica sulla bocca del colpito, di un principe, di un capitano, di un uomo di stato, di una città o di una provincia personificata, e quella sventura è lamentata ora con pentimento quale giusta punizione, ora come un'ingiusta afflizione dell'innocente, secondo il modo di vedere favorevole o sfavorevole dell'autore, che esprime così i suoi proprî sentimenti. Codesto concepimento era naturale ed il Pucci non ne sarà certo stato l'inventore, ma i suoi due *Lamenti* sono i più antichi conosciuti in tale forma personale.

In una più lunga poesia in ottave il Pucci narrò la guerra

---

(1) A. D'Ancona, *La poesia popolare in Italia,* Livorno, 1878, pp. 43 sg.

contro Pisa (1362-65). La composizione dei sette cantari di essa, i quali, giusta la vera usanza dei cantastorie, cominciano con una invocazione religiosa, è contemporanea agli avvenimenti e segue passo passo il loro procedere, così che l'autore alla chiusa dei singoli canti non sa ancora, come la cosa andrà a finire. Su quel pubblico, dei cui proprî interessi si trattava, queste notizie delle ultime novità giunte dal teatro della guerra facevano sicuramente una viva impressione. Anche questa forma di poema politico venne molto in voga e già prima del Pucci abbiamo il cantare di un anonimo, destinato del pari alla pubblica recitazione, sulla presa di Treviso per Can Grande da Verona e sulla morte di lui (luglio 1329), cantare, che si distingue per correttezza di forma, semplicità e rapidità di racconto e calore nell'esposizione del tragico fatto.

Con ispeciale predilezione il Pucci usò, come si vede, per la poesia politica d'occasione la forma del *sermintese* o *serventese* ed in fatto essa era la meglio adatta. Per la sua stessa caratteristica, cioè il concatenamento non interrotto delle rime, si prestava comodamente all' enumerazione continuata ed alla moralizzazione. Ed enumerazione era il serventese di Dante ricordato nella *Vita Nuova* (cap. V) sui nomi delle sessanta più belle donne di Firenze ed un *Sermintese per ricordo delle belle donne ch'erano in Firenze nel 1335* compose anche il Pucci, forse ad imitazione della poesia perduta di Dante. Questo ed i sermintesi politici di lui hanno ancora la forma più antica: AAAbBBBcC.... Ma nel secolo XIV ne sorse un' altra, che godé molto favore in tutto il decimoquinto, cioè: ABbC CDdE E..... Questo schema si ha nella poesia del Pucci *della Vecchiezza* e nella citata descrizione della bellezza della sua dama. In tale forma il serventese divenne assai comune per il canto amoroso e con siffatto contenuto lo troviamo spesso specialmente presso il Saviozzo e poi presso il veneziano Lionardo Giustiniani ed i suoi imitatori.

Il Pucci volle estendere il suo insegnamento poetico anche alla storia del passato e venne perciò nel pensiero punto felice di ridurre in terzine, abbreviandola, la cronaca di Giovanni Villani, affinché diventasse piacevole a tutti, anche alle persone incolte, e non istancasse più il lettore colla sua grande estensione. Dalla faticosa ed arida versificazione delle notizie del suo modello egli si allontana una volta, nel capitolo 55 relativo a Dante,

dove si sente spinto ad aggiungere alcune altre notizie sul venerato poeta ed a preparargli un'apoteosi in forma di visione. Egli vede le sette arti liberali piangere intorno al cadavere del loro sposo, finché appare la teologia e le esorta a confortarsi nel pensiero che Dante non è affatto morto, ma vive per le sue opere. Alla fine il buon Pucci esprime molto ingenuamente la sua propria inferiorità, facendo che, quand'egli si avvicina per meglio vedere le arti liberali, una gli dia uno schiaffo, che lo desta dalla visione. Intitolò la sua opera *Il Centiloquio*, perché essa doveva abbracciare cento capitoli, come la Commedia; ma giunto alla fine del cap. 90 e solo all'anno 1336 nel libro XI del Villani, interruppe il lavoro, perché la parte allora pubblicata della cronaca non andava più in là. Più tardi gli fu accessibile anche il resto; ma egli si sentiva troppo vecchio per riprendere il lavoro ed aggiunse ancora (1373) solo l'ultimo capitolo 91, dove celebra la sua amata Firenze, nominandone le più cospicue famiglie ed esponendone la costituzione politica.

Se il Pucci nelle sue poesie didattiche parlava al popolo di politica, di morale, di storia, per intrattenerlo e divertirlo gli recitava invece novelle e storie cavalleresche in versi. Questi brevi poemi in ottave hanno pur essi il carattere della poesia di piazza, un interesse puramente materiale per la narrazione variata, avventurosa, nella quale si mescolano anche buffonerie ed oscenità; la esposizione è disadorna, spesso abbastanza triviale e prosaica, ma pur quivi piacevole per tratti ricchi di spontaneità e naturalezza. Sono di sicuro del Pucci la *Istoria della Reina d'Oriente*, il *Gismirante*, la *Istoria di Apollonio di Tiro*, la *Madonna Lionessa* e con verosimiglianza gli appartiene anche il *Bel Gherardino*. In questi racconti l'autore mostra aver famigliare l'antica letteratura de' romanzi francesi, ma si giova delle sue fonti con libertà. Di tali poemetti popolari in ottave, alla foggia del Pucci, altri furono composti subito dopo, dei quali ci sono ignoti gli autori, come il *Gibello* e la *Donna del Verziere*. Alcune novelle del Boccaccio furono elaborate in versi, per lo più dilavate ed alterate con pessimo gusto, come avvenne per *La Lusignacca*, la novella dell'usignuolo (*Decam.*, V, 4) e per il *Cerbino*, la tragica storia di Gerbino e della figlia del re di Tunisi (*Decam.*, IV, 4). Invece il *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, come ha recentemente dimostrato il Crescini, è più antico e non deriva dal *Filocolo* del Boccaccio,

ma ha solo con esso comune la fonte. Il Saviozzo narrò in forma di serventese la sventura di una fanciulla sedotta dall'amante, poi tradita ed uccisa, ponendo il racconto, giusta il costume dei *Lamenti*, in bocca alla morta stessa, come rimpianto ed ammonimento per le donne, con grande sfoggio di mitologia e di esempî classici. Nei tempi successivi fiorisce una ricca letteratura di novelle popolari in versi, le quali dalla fine del secolo XV in poi furono diffuse in istampe dozzinali.

Il poema popolare si impadronì anche della materia religiosa ed anzitutto fra le composizioni di questo tempo va menzionata la *Passione del N. S. Gesù Cristo*, per l'armonia della forma ed il calore dell'affetto specialmente nella rappresentazione del dolore materno. Essa fu falsamente attribuita al Boccaccio; ma non è neppure sicuro che sia opera di Niccolò Cicerchia da Siena.

La letteratura italiana ha verso la fine del secolo XIV una fisonomia prevalentemente popolare, borghese, spesso piccinamente borghese; essa è discesa dall'altezza ideale alla prosaica realtà. Ciò nondimeno era costante lo sforzo di muoversi nelle forme e nelle idee di Dante e la predilezione dell'età passata per la visione e l'allegoria continuava stentatamente in iscolorite e goffe imitazioni. Piene di reminiscenze dantesche, quantunque per il contenuto spettanti ad un ciclo diverso, sono le poesie di Domenico da Prato, il quale sullo scorcio del secolo XIV traeva poveramente la vita facendo il notaio. Nel suo poemetto *Il Pomo del bel fioretto*, in tre canti in ottave, ci racconta, come su di un piano splendido e fiorito, chiamato appunto *il bel fioretto* (III, 16), presso ad una fontana egli vedesse delle belle donne, e fra queste la sua amata, Melchionna di Poggio Imperiale, divertirsi col giuoco campestre di società del *Pomo*. Alle donne impone i nomi di divinità pagane e descrive prolissamente le vicende del giuoco, di cui egli stesso era stato eletto giudice. Tali gare e lotte di donne, che offrivano occasione a lodare le belle, erano argomento prediletto de'poeti; lo troviamo nella *Caccia di Diana* attribuita al Boccaccio, nella *Battaglia delle belle donne* del Sacchetti, nelle gare delle ninfe nel primo libro del *Quadriregio* del Frezzi. L'argomento non era certo molto fecondo, e presso Domenico da Prato appare ancora più misero per il tono elevato, che egli assume per cose tanto insignificanti, per le frasi, che molto inopportunamente trae dalla Commedia di Dante. Un'altra lunga poesia, intitolata il *Rimolatino*,

racconta una visione, nella quale l'autore vede la sua amata quale cerva, quale usignuolo, poi come la fidanzata di un altro nel regno d'Amore e lei festeggiata, sé stesso cacciato, finché il dolore lo desta.

Un compaesano di Domenico, Giovanni da Prato, verosimilmente l'autore del *Paradiso degli Alberti*, non si limitò ad imitare le esteriorità, ma cercò di riprodurre idee di Dante in un poema allegorico in terzine, che dapprima voleva chiamare *Philomena*, ma che poi lasciò senza titolo. Vi troviamo la visione allegorica colle sue solite particolarità. Le sette virtù sotto nomi singolari (Costanza, Ginevra, Tommasa, ecc.) conducono l'autore dalla selva dell'errore su nel prato, che è loro solita sede; prima di entrarvi, egli deve, come Dante ed Ameto, bagnarsi in un fiume, dopo di che gli diventa visibile la bellezza di ciò che gli sta intorno. Per attraversare l'acqua si spoglia e così fanno anche le sette dee, che lo guidano, la descrizione delle quali alquanto voluttuosa rammenta le ninfe del Boccaccio, mentre altre particolarità sono desunte dal Petrarca. Le virtù cantano, dànno spiegazioni, moraleggiano senza posa ed i loro discorsi formano il nocciolo del poema. Il monte delle virtù è insieme il Parnasso; poesia e teologia si confondono, sono sinonimi, secondo la dottrina del Boccaccio nella *Vita di Dante*:

Questa è la santa diva Poesia
Ch'è sì leggiadra, dolce, vaga, altera,
O Beatrice, o vuoi dir Teologia:
Nomi le sono sinonami, e uno
Subietto e solo a vera fantasia (p. 161).

Quivi poi gli si fanno incontro i quattro grandi poeti fiorentini, cioè, oltre Dante, il Petrarca ed il Boccaccio, anche Zanobi da Strada, che poetò solo in latino, cui i contemporanei mettevano alla pari con quei tre e la cui gloria fu interamente oscurata dai secoli. Questi poeti lo accompagnano poi innanzi, dove egli vede ancora altri artisti famosi, come Giotto, Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna. Il poema sembra interrotto prima della fine; la forma è rozza e triviale; come per il romanzo, abbiamo dinanzi il primo getto non ancora limato. Dovunque domina una grande oscurità: per lo più essa sarà semplicemente inettitudine a porre in versi i pensieri difficili, ma certo talvolta è anche cercata sia in Giovanni che in molti altri di quel tempo; la difficoltà

dell'interpretazione si considerava in Dante come una dote principale, che si imitava. L'invenzione è estremamente debole; nell'esposizione ogni cosa nebulosa e vacillante; la compattezza, che la scolastica e la mistica possedevano ancora pur sempre nelle loro forme, si dissolve per l'intrusione di nuovi elementi estranei derivati dagli studî classici. Di gran lunga più attraente del romanzo e del poema di Giovanni è perciò un suo trattato ascetico in prosa: *Il trattato d'una angelica cosa mostrata per una divotissima visione*, scritto in nome di una signora intorno alla visione di una donna celestiale, la quale le dà ammaestramenti di vita virtuosa. Questa apparizione celeste, cioè l'amore di Dio, invocata per mezzo della fervida preghiera (1), che si accosta al suo trono, arieggia di nuovo alla Beatrice del *Purgatorio*: « sotto un sottilissimo velo cerchiato dalle verzicante fronde della uliva », ed anche altrove non mancano tratti derivati dalla Commedia. In questa prosa ed anche nelle preghiere in terzine sparsevi per entro si sente ancora l'ingenuo ardore religioso del trecentista, ardore che anche si esprime in uno stile molto più semplice e chiaro, che quello del romanzo e del poema.

Il tentativo più importante di rinnovare la creazione dantesca fu fatto da Federigo Frezzi da Foligno nell'Umbria, il quale appartenne all'ordine domenicano, insegnò teologia a Firenze (1376), a Pisa (dal 1378) ed a Bologna (1387-90), divenne nel 1402 provinciale dell'ordine e vescovo di Foligno nel 1403. Nel 1414 fu al concilio di Costanza e morì nel 1416 od al principio dell'anno seguente. Il suo grande poema, il *Quadriregio*, dedicato ad Ugolino Trinci, signore di Foligno, fu in parte composto prima del 1394, essendovi nominato (II, 18) come ancora vivente il condottiere John Hawkwood (Giovanni Aguto), ma finito soltanto fra il 1400 ed il 1403. *Quadriregio* significa il poema dei quattro regni, simboli dei quattro gradi, attraverso i quali l'uomo arriva dalla miseria alla felicità, dalla corruzione del vizio alla virtù. Nel primo libro l'autore si trova nel regno d'Amore, nei labirinti della passione, ove Cupido e Venere sempre di nuovo lo illudono con promesse di vane gioie. Lo fanno innamorare successivamente delle ninfe

(1) L'autore interpretò certo, col Boccaccio ed altri antichi commentatori, per la preghiera la *Donna gentile* di Dante, dalla quale per mezzo di Lucia è mandata Beatrice.

di Diana; ma la sua passione ha sempre un fine doloroso. Minerva rapisce sul suo cocchio nel suo regno la vezzosa Ilbina e la salva dallo strale d'amore; la dea cerca persuadere anche l'autore a seguire lassù lei e l'amata; ma Venere allora gli mostra una ninfa più bella e lo trae di nuovo a terra. Seguono altri disinganni. Questo racconto è monotono per la continua ripetizione della medesima situazione; l'apparato mitologico e le scene idilliche, il tirare delle ninfe alla corona, la loro caccia al cervo mostrano il gusto della poesia del tempo, la quale ha subìto l'influsso del Boccaccio. Per bocca di parecchie ninfe e di Cupido cominciano molto inopportunamente già in questo primo libro gli aridi ammaestramenti su fenomeni naturali. Nel regno stesso di Venere l'autore, ingannato dalla bella Jonia, sconfessa finalmente del tutto il falso Cupido.

Nel II libro gli appare di nuovo Minerva, che diviene sua guida. Arrivano ad un bivio e, poiché egli sceglie, anzi che la via aspra che mena all'insù, quella comoda che conduce al basso, scende sino al fondo dell' Inferno e coll' aiuto della dea ritorna novamente insù, nel narrare il qual viaggio descrive molto brevemente l' Inferno. Essi attraversano il limbo e poi una regione fantastica, nella quale per mezzo di esseri e di esempî allegorici e mitologici sono simboleggiate le condizioni degli uomini sulla terra, i loro vizii, le loro sorti; Tizio, ad es., il cui fegato è divorato dall'avoltoio e rinasce durante la notte, rappresenta l'uomo, che sempre muore e sempre si rinnova; Sisifo, che rotola sassi, gli sforzi vani ed inutili degli uomini; Efialte i grandi della terra, che, arrivati al colmo della potenza, precipitano al fondo. Vede la fortuna, che volge le sue ruote, così che deve cadere chi si inalzò. Quivi egli trova un'infocata città, Dite (cap. 15), esattamente corrispondente a quella situata giù nell'Inferno, che Dante ha descritto; poiché la terra co'suoi peccati e le sue miserie è solo una copia dell'Inferno stesso. Vede come Circe cambi gli uomini in demonî, in lupi, in buoi, cioè come il vizio li privi dell'umana dignità, mentre al di fuori rimangono apparentemente gli stessi. Viene nel tempio di Plutone, dove Nummo è adorato come dio. Tutte queste regioni situate sopra l' abisso infernale formano il regno di Satana. Nell' ultimo capitolo l' autore passa per una porta e vede trionfante il principe del male; il suo aspetto è bello e benigno; la sua corte piena di splendore e di festa; ma guardando attraverso lo scudo cristallino di Minerva, vede tutto

cambiato, nella sua forma vera, spaventosa. Il mondo del male è esteriormente affascinante, ma al di dentro è pieno di orrore.

Nel III libro egli giunge, dopo avere colla sua umiltà vinto Satana, nel regno dei vizî e, salendo per un sentiero, attraversa le sette regioni dei peccati mortali, che appaiono come personificazioni femminili. Il quarto libro finalmente descrive il regno delle virtù. Nel Paradiso terrestre Minerva lo lascia affidandolo alla guida dei custodi di esso, Henoch ed Elia, mentre ella ritorna alla sua sede celeste, imitazione questa poco felice del commiato di Virgilio nel *Purgatorio*. I due profeti lo accompagnano fino al regno della Temperanza, dove l'Umiltà diviene sua scorta. Volontariamente umiliandosi ottiene l'ingresso in ciascuno de' regni e visita uno dopo l'altro quello della Fortezza, della Prudenza e della Giustizia. Queste sono personificate come regine splendenti circondate dalle loro dame di corte, vale a dire dalle personificazioni delle loro suddivisioni, e le virtù cardinali parlano, spiegando sé stesse, dichiarando il significato delle loro specie, le dame, moralizzando sulla corruzione del mondo. In codesti regni delle virtù cardinali hanno stanza i pagani virtuosi, che quivi sono elevati ad uno stato di mezza beatitudine; vi appaiono del pari i beati cristiani, ma solo di passaggio, come nelle sfere di Dante, perché loro vera sede è il Paradiso celeste. San Paolo riceve l'autore nel regno della Fede, il tempio della quale è fabbricato coi corpi dei martiri. Nel regno della Speranza si trova, come parte di esso, il Purgatorio e l'autore deve attraversarne il fuoco guidato dalla Speranza stessa e dalla Carità. Nelle fiamme parla con parecchie anime; quella di Pier Farnese, il valoroso capitano generale de' Fiorentini nella guerra contro Pisa celebrato anche dal Pucci, che morì di peste nel 1363, compie appunto allora la sua espiazione, come lo Stazio dantesco. Dopo questa purificazione la Carità conduce l'autore su nel cielo ed attraverso le sfere del Paradiso sino al cospetto di Dio, dopo di che egli si trova trasportato novamente sulla terra. Di ciò che ha veduto nel Paradiso parla solo molto brevemente con espressioni generali, come Paolo, perché quaggiù non si può dire l'inesprimibile.

I regni oltremondani del Frezzi non hanno nulla a che fare con quelli della coscienza popolare, ma sono invece una costruzione architettata puramente a scopo morale. Il vero e proprio Inferno, quella simbolica rappresentazione della terra ed i regni dei vizî

formano pure nel loro insieme di nuovo un Inferno più vasto, l'imagine dello stato di corruzione e quivi il poeta incontra dappertutto anime dannate. Il regno d'Amore, che forma il preludio, non è del pari che la terra stessa, osservata ancora attraverso il velo dell'ingannevole sensualità, mentre nella seconda forma di rappresentazione la ragione ne ha compresa l'essenza. I regni delle virtù sono qualche cosa di intermedio fra il Purgatorio ed il Paradiso, ed il Purgatorio stesso solo una piccola parte di essi. Le allegorie del Frezzi hanno talora un senso profondo, specialmente in quella parte, che simboleggia le condizioni dell'umanità. Ma dell'architettura mirabilmente chiara di Dante, di quella sua evidente pittura dei luoghi, che ci trasporta in mezzo al mondo fantastico, non si trova traccia nel Frezzi, le cui astratte concezioni non erano neppur capaci di una tale plastica rappresentazione. Egli prese spesso da Dante situazioni, imagini, espressioni, versi interi; ma inaccessibile gli rimase la poesia del suo maestro. Anche le personalità del suo tempo e dei tempi recenti, che incontra qua e là nel suo viaggio, rimangono puri tipi e simboli, né sullo sfondo della poesia dottrinale si svolgono scene commoventi.

Altri tentativi di poesie allegoriche si collegano più strettamente a quelli del Boccaccio e del Petrarca. Quest'ultimo fu celebrato subito dopo la sua morte (1374) da Zenone Zenoni di Pistoia in una assai goffa ed insulsa visione in tredici capitoli, intitolata, non si sa bene perché, *La Pietosa fonte*. Ivi egli vede apparire nel consiglio degli dei dinanzi al trono di Giove il mondo e poi Firenze, lamentare la perdita del poeta e vantarne i meriti; vede le scienze presentare le sue opere e condotto da Apollo e Minerva il Petrarca stesso raggiante di splendore sovrumano, seguìto da un' infinita schiera di filosofi e poeti antichi; Apollo gli impone una triplice corona e Giove lo trasporta nel più alto cielo.

Jacopo da Montepulciano della famiglia del Pecora dominatrice di quella città, il quale, esigliato con essa nel 1385, fu nell'aprile 1390 gettato nelle carceri fiorentine delle Stinche come strumento dei Visconti per aver fatto dei tentativi di corruzione, e là rimase, vivendo in grande miseria e di elemosine, fino al 1407, scrisse in questa triste condizione (prima del 1395) una *Fimerodia*, che, secondo la sua intenzione, vuol dire *famoso canto d'amore*. Il poema si riferisce all'amore di Luigi Davanzati per Alessandra de'Bardi, quantunque l'autore parli sempre in prima persona. L'amante rac-

conta, come un amico volesse volgerlo dall'amore sensuale allo spirituale, come Venere in un sogno lo attirasse novamente con promesse dal regno di Diana nel suo, come Cupido tentasse un vano assalto contro la bella, come Giove stesso, nella contesa tra Venere e Diana, dichiarasse Alessandra spettare a quest'ultima e come infine anche il suo stesso cuore non sentisse ormai che la fiamma del puro amore spirituale. Scarse erano le qualità poetiche dell'autore; egli lotta colle difficoltà della terza rima e colla indeterminatezza de' suoi concetti. Manifesto è l'influsso dell'*Amorosa Visione* e dei *Trionfi;* ogniqualvolta se ne presenti la possibilità, compaiono le lunghe enumerazioni tratte dalla storia e dalla favola antiche e questo apparato erudito diventa quasi l'oggetto principale.

Generale era l'imitazione della lirica del Petrarca, dalla quale non è libero quasi nessun poeta d'amore di quel tempo. Fra i petrarchisti più antichi sono da menzionarsi il veneziano Marco Piacentini, del quale buon numero di poesie furono di fresco attribuite erroneamente al Petrarca stesso ed altre nel secolo XVI fatte passare per opera di Cino da Pistoia, ed il fiorentino Cino di messer Francesco Rinuccini (m. 1407). Al principio del secolo XV poetava il romano Giusto de'Conti, il quale morì in Rimini il 19 novembre 1449, consigliere di Sigismondo Malatesta e fu sepolto in una delle tombe di S. Francesco. Il suo Canzoniere, intitolato *La Bella Mano*, perché vi si parla così spesso della bella mano della sua amata, fu composto in Bologna nel 1409. Si ammirò in lui la fedeltà, con cui si attenne al suo modello il Petrarca, e la purezza della lingua; perché egli scrisse già in un tempo, in cui la letteratura del Trecento stava per finire ed era cominciata una nuova età da principio non favorevole al culto della lingua volgare.

XVII.

Gli umanisti del secolo XV.

Franco Sacchetti, confrontando la condizione della poesia al suo tempo collo splendore del passato più recente, sentiva la grande inferiorità della prima:

> Ben s'affatica in van chi fa or versi
> Pensando chi per Beatrice disse
> E chi per Laura tanti versi scrisse.

Così diceva in uno de' suoi madrigali ed amaramente si lamentava della grande schiera dei rimatori, che profanavano l'arte. Nell'anno 1374 pianse in una lunga canzone la morte del Petrarca e, quando nel 1375 morì il Boccaccio, trovò accenti di ancor più vivo dolore; egli proprio si disperava, credeva che la poesia stessa fosse ormai morta.

> Come deggio sperar che sorga Dante,
> Che già chi il sappia legger non si trova?

Chi svolgerà ancora il meraviglioso poema dell'*Africa*, chi potrà scrivere cose sì belle come il libro *degli Iddii e lor costumi* e le altre quattro opere latine di Messer Giovanni? Morta è la virtù ed ei teme che suoni la tromba del giudizio finale, prima che essa rinasca. L'avarizia regna dovunque; ciascuno pensa solo a numeri e a danaro; le stanze da studio sono tramutate in forni.

Sono, come si vede, i luoghi comuni dei lodatori del passato, quali si possono udire in ogni secolo, ma v'era in fondo il sentimento giusto, che i tempi si erano cambiati, e che una grande età della letteratura era finita. Dopo tali opere era naturale, che la facoltà produttiva si mostrasse per qualche tempo esaurita e che per una nuova fioritura letteraria occorresse una nuova preparazione. Nuovi elementi dovevano penetrare nella coltura per

fecondarla ed essi vennero appunto dallo studio dell'antichità. Quella paura del Sacchetti era infondata; le stanze da studio non divennero forni; l'erudizione classica, ben lungi dallo scomparire, era al contrario sul punto di assorgere a sempre maggiore potenza ed anzi di contribuire così perfino a determinare un breve ristagno nella letteratura nazionale.

L'esempio del Petrarca e del Boccaccio, i quali con sì grande amore si erano sprofondati nello studio degli antichi, suscitò un ardore, che si diffuse largamente. Ben presto a quelli tennero dietro altri, che partecipavano al loro entusiasmo e miravano al medesimo scopo, ad un risveglio del mondo classico. Coluccio Salutati, Luigi Marsili e Giovanni da Ravenna appartenevano ancora alla stessa generazione oppure erano solo di poco più giovani, e tutti e tre avevano avuto relazione personale col Petrarca. Coluccio Salutati (1331-1406), nativo di Stignano in Val di Nievole, ricevette la sua educazione in Bologna, ove godé la protezione dei Pepoli, divenne segretario apostolico (1368) e poi, nel 1375, cancelliere della signoria di Firenze, primo fra gli uomini forniti di coltura umanistica, che abbia occupato questo ufficio ed abbia introdotto nelle scritture pubbliche, fino allora così goffe e barbariche, una maggiore chiarezza, una più pura latinità ed una più ricca pompa rettorica. Le sue lettere erano perciò molto ammirate e possedevano un'efficacia politica considerevole. La lunga esortazione, che nel 1378 indirizzò a nome della cristianità ai cardinali francesi scismatici, è piena di energiche ed ardenti parole e, diffusa tra il pubblico, deve aver prodotto una profonda impressione e contribuito essenzialmente a formare la pubblica opinione. Nella guerra contro papa Gregorio XI ed in quella posteriore contro Giangaleazzo Visconti di Milano la sua penna lavorò instancabilmente a guadagnare alleati al comune, a confutare le accuse degli avversari ed a scoprire i loro intrighi e, se dobbiamo credere a papa Pio (*Europa*, cap. 55), Giangaleazzo avrebbe detto che mille cavalieri fiorentini non gli facevano tanto danno quanto gli scritti di Coluccio. Egli compose in latino fra altro otto egloghe ed un poema didattico *De fato et fortuna*, dove combatté le profezie astrologiche e tradusse le parole di Dante sulla Fortuna (*Inf.* VII), come anche il suo dialogo con Marco Lombardo sul libero arbitrio (*Purg.* XVI). Fu lui specialmente, che dopo la morte del Petrarca si adoperò per la conservazione e la pubblicazione della

sua *Africa;* se ne procurò una copia da Francesco da Brossano e la fornì di sue osservazioni. Da lui furono propriamente fatte conoscere per la prima volta le lettere di Cicerone *ad familiares*, delle quali riuscì ad avere per mezzo di assidue richieste al cancelliere milanese Pasquino de' Cappelli ed al poeta Antonio Loschi una copia tratta dal manoscritto, che si trovava a Vercelli. Malgrado il peso delle sue occupazioni d'ufficio trovava tempo per lavori severamente filologici, cercava per opere già conosciute altri buoni manoscritti antichi e notava varianti ed emendazioni, usando una diligenza tutta speciale per istabilire la retta ortografia del latino. Nella sua corrispondenza privata dava consigli, suggerimenti, incoraggiamenti, volentieri prendeva a proteggere i giovani, che si dedicavano agli studî e Poggio lo chiamava perciò il comun padre degli eruditi. Dopo morto, fu coronato dell'alloro poetico.

Luigi Marsili (morto il 21 agosto 1394) appartenne all'ordine agostiniano; il suo svariato sapere, che riuniva la teologia colle scienze mondane, gli procacciò in Firenze sua patria alta autorità; nel 1382 il comune lo mandò ambasciatore al duca d'Anjou; nel 1390 la Signoria pregò il papa di inalzarlo a vescovo della città. La sua abitazione nel convento di S. Spirito era il luogo di ritrovo di quanti cercavano d'istruirsi. Là si trovava la biblioteca lasciata dal Boccaccio; là maestro Luigi faceva meravigliare gli amici ed i discepoli colla forza e la pienezza della sua eloquenza e colla sua memoria, quando non solo citava Cicerone, Virgilio, Seneca ed altri antichi, ma abbastanza spesso riproduceva all'improvviso letteralmente le loro espressioni.

Giovanni Malpaghini da Ravenna tenne in Firenze scuola di rettorica e nel 1397 ottenne la cattedra di questa disciplina nell'Università; non pochi degli eruditi divenuti più tardi famosi andavano a lui debitori delle loro cognizioni. Secondo una lettera di Coluccio, egli era vissuto quasi quindici anni presso il Petrarca, sicché fu certo uno di quelli che il poeta teneva in casa come copisti. Gli scritti originali di Giovanni furono poco conosciuti e rimasero inediti. Morì verosimilmente nel 1417.

Questi tre si collegano immediatamente al Petrarca ed al Boccaccio, i due grandi, che, secondo Coluccio nelle sue lettere, che piangono la loro morte, non hanno pari nemmeno nell' antichità. Il Salutati compose versi, oltre che in latino, anche in volgare ed alcuni suoi sonetti si sono conservati; Giovanni da Ra-

venna spiegò in Firenze anche Dante per incarico avuto dal Comune (1412) ed il Marsili commentò in italiano le due canzoni del Petrarca *Italia mia* e *O aspettata in ciel*, del pari che i tre sonetti del medesimo contro la curia. Ma l'indirizzo classico erudito aveva già la preponderanza. Nel 1396, per iniziativa di Coluccio, di Palla Strozzi e di altri, Manuele Crisolora, che già prima era stato una volta a Venezia come ambasciatore dell'imperator greco, fu invitato a venire a Firenze, dove insegnò fino al principio del 1400 come professore nell'Università. Più tardi ebbe di nuovo incarichi politici nell'Italia superiore, in Inghilterra, in Francia, in Ispagna; nel 1410 venne ancora a Firenze, nel 1411 e 12 era a Roma e nel 1413 fu mandato al concilio di Costanza, dove morì nel 1415. Per quanto la sua propria attività didattica sia stata breve, considerevole tuttavia ne fu il frutto. Con lui ebbe principio la trattazione sistematica e scientifica del greco; egli scrisse anche una grammatica della sua lingua certo ancora assai manchevole ed elementare. Il grande desiderio de' contemporanei di imparare a conoscere la letteratura greca, desiderio che il Petrarca ed il Boccaccio avevano potuto soddisfare soltanto incompiutamente, trovò finalmente il mezzo di adempiersi. Le lezioni del Crisolora erano frequentate colla massima diligenza da uomini maturi e di grande autorità; egli fu il primo greco fornito di una coltura letteraria, che in Italia salisse la cattedra, tutt'altro uomo da Leonzio Pilato. E l'opera sua fu del pari assai importante per il risorgimento dell'eloquenza latina, il che era universalmente riconosciuto anche da quelli che non erano stati suoi discepoli, come il Poggio.

Sotto gli influssi e dietro l'esempio di tali uomini si venne formando in Leonardo Bruni l'umanista. Nativo di Arezzo, era perciò chiamato Leonardo Aretino. Quando nel 1384 i fuorusciti ghibellini coll'aiuto di truppe francesi sotto Enguerrand de Coucy entrarono a forza in Arezzo e condussero a Pietramala il padre di Leonardo, Francesco Bruni, con altri cittadini della fazione avversaria, egli stesso fu rinchiuso in Castel Quarata, ma trattato con riguardi; nella stanza, dove egli si trovava, era dipinto un ritratto del Petrarca, dalla cui vista quotidiana il giovinetto, allora quattordicenne o quindicenne, si sentì infiammato da uno straordinario amore per gli studî. L'arrivo del Crisolora lo distrasse dalla giurisprudenza, alla quale s'era dedicato in Firenze e fu per due anni

discepolo del greco ed in pari tempo in intimi rapporti col vecchio Coluccio. La sua carriera fu poi simile a quella di quest'ultimo. Andato a Roma (1405), fu da Innocenzo VII eletto segretario papale, ufficio che mantenne anche sotto i pontefici successivi. Nel 1410 divenne cancelliere a Firenze, ma tuttavia l'anno seguente tornò al suo posto presso la Curia e nel 1414 andò con Giovanni XXIII al concilio di Costanza; ben presto però abbandonò quella città, scorgendo il pericolo in cui si trovava per le sue relazioni col papa deposto e nel 1415 fermò stabile dimora in Firenze. Avendo cominciato a scrivere la storia della repubblica e finitone il primo libro, ottenne il diritto di cittadinanza fiorentina (1416) e dopo il compimento di nove libri (1439) la cittadinanza onoraria con esenzione dalle imposte per sé ed i suoi figli. Già nel 1427 era stato di nuovo eletto cancelliere. Della sua conoscenza del greco egli trasse partito per una serie di versioni in latino; tradusse l' Etica Nicomachea e la Politica di Aristotele, buon numero dei dialoghi di Platone, parecchie Vite di Plutarco, sei orazioni di Demostene ed una di Eschine. Morì il 9 marzo 1444; nei funerali gli si pose sul petto la sua storia e Giannozzo Manetti ne disse le lodi in un'orazione e lo coronò di alloro, onore, del quale prima, Coluccio e dopo di lui molti altri umanisti furono insigniti.

Niccolò Niccoli, uno di quelli che si erano adoperati perché si chiamasse il Crisolora, era figlio di un mercante e destinato alla stessa professione; ma dopo la morte del padre si rivolse tutto agli studî. Spese in libri la sua rilevante sostanza, così che avrebbe sofferto la povertà, se Cosimo de' Medici non lo avesse aiutato. Deve aver anche posseduto una raccolta di quadri, statue e monete, che difficilmente poteva essere uguagliata. Non volle nessun officio per vivere tutto alla scienza e per la stessa ragione non prese neppur moglie. Per mezzo delle sue molteplici relazioni sapeva procurarsi tosto quanto di nuovo si veniva scoprendo di manoscritto, prima che cadesse sotto gli occhi di altri; teneva continuamente copisti in sua casa, trascriveva molto egli stesso e poneva anche mano al miglioramento dei testi. Da lui specialmente il Poggio fu spinto alle sue ricerche nelle biblioteche straniere. Egli però non scrisse nulla di originale in latino, i suoi amici dicevano perché non poteva mai essere soddisfatto, i nemici pretendevano, perché non veniva a capo di nulla; compose solo uno scritto italiano sull'ortografia, di cui molto si fece gioco il Guarino in una lettera.

Fisso sempre col pensiero all'antichità, tutto biasimava con asprezza nel presente, onde era un severo critico degli altri, apprezzato dal Poggio appunto per questa franchezza, ma anche molto odiato per la sua lingua pungente ed involto in fieri litigi. Molti chiedevano il suo giudizio su opere letterarie ed egli lo esprimeva liberamente, di che quelli rimanevano offesi. Ma per i giovani il Niccoli era una benedizione, poiché li eccitava allo studio, li consigliava nella scelta degli autori, prestava loro libri, si adoperava perché fossero scelti maestri valenti. Sua gloria è inoltre di aver per primo fondato una biblioteca pubblica, essendoché sino allora le collezioni di libri servivano solo per privati o per corporazioni. Per i libri già appartenuti al Boccaccio il Niccoli fece fare a sue spese in S. Spirito armadî ed altri arredi, che ne rendessero possibile l'uso ad un pubblico più largo. Quando poi morì, a settantatré anni il 4 febbraio 1437, lasciò la sua raccolta di circa ottocento volumi per la fondazione di un'altra pubblica biblioteca. Ma poiché i suoi debiti erano considerevoli, Cosimo de' Medici, mediante il pagamento dei creditori, entrò in possesso di quei libri, senza però distrarli dallo scopo cui li aveva destinati il defunto; ne fece collocare nel chiostro di S. Marco la massima parte, che più tardi divenne, dopo svariate vicende, il primo nucleo della biblioteca laurenziana.

Come il Niccoli, così anche Palla Strozzi esercitò un'azione non tanto colla sua operosità letteraria, quanto coll'esempio personale. Appartenente a nobile famiglia fiorentina ed uomo di stato influente, quando fu istituita la cattedra per il Crisolora, sopportò una gran parte delle spese e poi si adoperò anche perché dalla Grecia fossero mandati i libri mancanti. Nel 1428 fu, come il Niccoli, eletto dei riformatori dell'Università, la quale andò debitrice specialmente a lui del suo passeggiero fiorire. Dopo il ritorno di Cosimo de' Medici, Palla Strozzi già in età di sessantadue anni dovette (1435) andare in esiglio, né più rivide prima di morire (1462) Firenze. Ma questo ed altri colpi di fortuna sopportò il vecchio con filosofica rassegnazione, mantenne alla sua città natale sempre lo stesso amore e cercò conforto nelle occupazioni scientifiche. A Padova, ove abitava, prese in sua casa il greco Giovanni Argiropulo e più tardi Andronico Callisto, i quali gli impartivano un più largo insegnamento e gli spiegavano le opere di Aristotele.

Fra gli scolari del Crisolora fu pure Ambrogio Traversari, il

quale, nato nel 1386 a Portico in Romagna, venne giovane a Firenze ed ivi entrò (1400) nel chiostro camaldolese degli Angeli. Tradusse molto dal greco in latino, per lo più autori sacri, ma fra altro anche Diogene Laerzio. Come già presso il Marsili, così allora presso di lui si raccoglievano i più dotti uomini della città; anche Cosimo e Lorenzo de' Medici prendevano parte quasi ogni giorno alle conversazioni. Specialmente col Niccoli era frate Ambrogio legato in istretta amicizia. Strappato nel 1431 alla tranquillità della vita claustrale dalla sua elezione a Generale dell'ordine camaldolese, fu come tale molto occupato in pubblici affari e per incarico di papa Eugenio andò anche a Basilea per il concilio e poi in Germania. Morì nel 1439.

Il secolo XV è l'età gloriosa, che promosse la risurrezione del sapere e dell'arte degli antichi e pose così la base a tutta la moderna coltura dell'Europa. Questo movimento, che in Firenze trovò dapprima il suo centro e poi sempre il suo più solido punto d'appoggio, si diffuse rapidamente a tutto il paese, divenne la preoccupazione generale della società e valse a compensare l'oppressione e la confusione delle condizioni politiche, perfino anche a mascherarle col suo sfolgorante splendore. I turbolenti comuni del medio evo, che traevano a sé le forze del cittadino, ne fomentavano le passioni, gli imponevano grandi pesi e doveri, erano allora scomparsi, ma con essi anche la libertà. Dalle loro rovine sorgevano le signorie individuali fondate sulla forza e della forza bisognose per sostenersi. Si costituivano quindi per lo più governi tirannici, interamente ispirati all'interesse del principe e, quando questo entrava in giuoco, senza riguardi per l'umanità e per la morale. Ma codesti dinasti trovavano storici, oratori, poeti, che li celebravano, li ponevano accanto ai grandi antichi e al disopra di questi. Ciò che ancora rimaneva in piedi delle antiche repubbliche, esisteva, ad eccezione che nell'aristocratica Venezia, piuttosto di nome che di fatto. Così era in Firenze, dove nella potenza di casa Medici si preparava irrevocabilmente il principato. Dopo il tentativo di rovesciarla coll'esiglio di Cosimo (1433), questi nel 34 ritornò trionfante con autorità maggiore di quella che prima la famiglia avesse mai avuto, onde ad essere principe nulla gli mancava, come disse papa Pio (*Comment.* l. II, p. 50), *nisi nomen et pompa.* Gli ultimi aneliti dello spirito repubblicano apparvero ancora, dopo che la lotta aperta contro la tirannide ebbe fine, nelle numerose congiure, come

in quella di Stefano Porcari a Roma sotto Niccolò V (1453), in quella di Giannandrea Lampugnani e de' suoi compagni, che uccisero Galeazzo Sforza di Milano (1476), in quella dei Pazzi di Firenze contro Lorenzo e Giuliano de' Medici (1478). In esse spesso si manifestava un eroismo ispirato da idee classiche; ma la loro mala riuscita non faceva che consolidare le tirannidi.

Raffreddate si erano anche le grandi questioni politiche, che avevano agitato il medio evo; la lotta fra il papa e l'imperatore era finita. I pontefici, la cui grande posizione universale era stata scossa dal lungo esiglio in Avignone, dall'attacco dei concilii, dall'aspirazione delle chiese nazionali all'indipendenza, tenevano bensì fermo alle loro pretese, ma però divenivano sempre più principi secolari, la cui potenza si fondava sul loro territorio e sui loro alleati. Gli imperatori tedeschi o non comparivano più affatto o, se venivano, come Sigismondo e Federigo III, si facevano pacificamente incoronare, visitavano le antichità, donavano e vendevano titoli e ripassavano le Alpi senza acquistare negli affari del paese un influsso, quale cominciò di nuovo ad esercitare soltanto Massimiliano I. Certo perdurava il pensiero d'un'unità italiana, parte nella mente degli eruditi come ideale classico letterario, parte come scopo ambizioso di potenti sovrani. Giangaleazzo Visconti di Milano pare abbia aspirato alla corona di re d' Italia con la forza, l'astuzia ed il tradimento; i suoi nemici, i Fiorentini, gli rimproveravano tali intenzioni, i suoi partigiani, come il poeta Antonio Loschi od il Saviozzo da Siena lo eccitavano ad attuarle e già Firenze correva un grande pericolo, quando egli improvvisamente morì nel 1402, appena a quarantanove anni. Il re Ladislao di Napoli occupò più volte Roma, si inoltrò in Toscana e Leonardo Aretino (*Rer. Gest.*, p. 258) giudica, rispetto a Firenze ed alle altre città libere, che non avrebbero potuto sfuggire la sottomissione, specialmente perché già una gran parte dei cittadini inclinava a lui. Ma in quel punto anche Ladislao morì giovane ed improvvisamente (1414). Lo scisma, che avrebbe porto occasione all'unificazione politica, cessò; il papato di bel nuovo rinvigorito e la reciproca gelosia delle potenze, Milano, Napoli, Venezia, la resero impossibile.

Codesta gelosia, il desiderio di assicurare i proprî possessi e di accrescerli a spese de' vicini riempirono il paese di molte piccole guerre. La più infida politica venne in uso fra gli stati; si giuravano trattati di pace per romperli subito dopo e poi ciascuno

degli avversarî accusava l'altro di spergiuro, mentre nessuno ne rifuggiva, purché gli giovasse. Chi si sentiva debole, volgeva già gli sguardi al di fuori, invocava aiuti francesi e tedeschi ed il nemico, che in eguali condizioni avrebbe fatto proprio lo stesso, parlava poi stizzito del chiamare in Italia i barbari, come la canzone del Petrarca. La morale pubblica divenne pura rettorica. E queste guerre si tiravano tanto in lungo e diventavano così disastrose, specialmente perché erano condotte dalle truppe mercenarie e dai loro capitani, cui stava a cuore il danaro e la gloria militare, non la cosa, e che nell'interesse del loro mestiere volevano perpetuare la guerra. Essi danneggiavano l'amico non meno che il nemico e si risparmiavano a vicenda, combattendo battaglie incruente. Scarso conforto era il fatto che questi soldati non erano già stranieri, ma italiani, che il mestiere dell'armi era di nuovo rifiorito nel paese stesso; ma tuttavia quelli che lo esercitavano, non agivano come cittadini, non combattevano per una patria. L'Italia era ancora indipendente al di fuori e neppure più divisa che nei tempi passati, ma il paese non era più cosa del cittadino; nelle battaglie, nelle alleanze, nei trattati di pace erano in giuoco interessi dinastici. Alla passione politica, che agitava i comuni del medio evo, si sostituì l'indifferenza, l'individualismo. Non mancavano grandi uomini, v'erano valorosi soldati e generali, come Francesco Sforza, i Piccinini, ma non un esercito nazionale; si avevano i più abili uomini di stato, i diplomatici più fini, ma nondimeno la condotta dei pubblici affari non era punto buona, perché mancava la comunanza di intenti.

Dopo la metà del secolo i tempi furono più tranquilli e le lotte non più così continue e generali. Prosperavano le grandi città, fra tutte Firenze. La politica di Lorenzo de' Medici ne' suoi ultimi anni costituì fra le maggiori potenze italiane un equilibrio, che le teneva in freno. Ma anche questa condizione, alla quale più tardi si ripensò con melanconico desiderio, non poteva esser durevole; gli antichi motivi di discordia continuavano a sussistere e come nuovo fermento si aggiungeva la tendenza dei papi, da Callisto III in poi, a render potenti i loro congiunti, a fondar loro uno stato indipendente, che perdeva il suo appoggio al cambiare del capo supremo della Chiesa. L'intreccio degli interessi e la reciproca minaccia diedero infine motivo a chiamare in Italia principi forestieri, dei quali divenne facilmente preda il paese diviso e mal preparato.

L'oppressione delle tirannidi, le frequenti agitazioni parrebbe avessero dovuto creare condizioni poco favorevoli allo sviluppo del lavoro intellettuale. Ma l'entusiasmo vinceva le difficoltà e la posizione degli eruditi, se anche essi avevano a soffrire per la malvagità dei tempi, non era in generale cattiva. I principi li accoglievano volentieri alle loro corti, bensì in parte solo coll'intenzione di brillare nelle pubbliche occorrenze per mezzo dei loro discorsi e dei loro versi e di tramandare per tal via ai posteri la propria gloria. Alcuni dei signori però avevano anche un più alto concetto degli studî umanistici, sovra tutti re Alfonso d'Aragona, detto il Magnanimo, il quale dopo lunghe lotte ottenne nel 1442 il possesso incontrastato di Napoli e regnò fino al 1458, Federigo da Montefeltro, duca d'Urbino (1444-82), il quale raccolse la più compiuta e svariata biblioteca di quel tempo, e Cosimo de' Medici.

Due fra i papi di allora erano usciti dalla classe stessa degli umanisti e saliti a poco a poco dall'umile posizione di erudito sino all'altezza della loro dignità. Niccolò V (1447-1455), Tommaso Parentucelli, nato nel 1397, era figlio di un medico di Sarzana e dovette guadagnarsi i mezzi per i suoi studî allogandosi in casa di Rinaldo degli Albizzi e di Palla Strozzi come precettore dei loro figliuoli. Già come vescovo di Bologna era un raccoglitore appassionato di libri e durante il suo pontificato le grandi somme, che il giubileo del 1450 portò al tesoro, gli fornirono ricchi mezzi per le sue costruzioni, per un considerevole aumento della biblioteca vaticana e per generosi compensi delle molte traduzioni dal greco, di cui si fece promotore.

Pio II (1458-64), prima Enea Silvio Piccolomini, era nato nel 1405 di famiglia senese nobile, ma decaduta, nel piccolo borgo di Corsignano, che, pontefice, abbellì con grandi fabbriche, sollevò al grado di città e di sede vescovile e chiamò Pienza. Fu per due anni discepolo del Filelfo a Firenze, nel 1432 andò come segretario del cardinale Domenico da Capranica al concilio di Basilea e nello stesso ufficio servì poi in breve tempo successivamente tre altri prelati. Accompagnò il cardinale S. Croce ad Arras quando si conchiuse la pace tra la Francia e la Borgogna, fu mandato con incarichi diplomatici in Iscozia (1435) e ritornò, dopo un viaggio per l'Inghilterra pieno di pericoli e d'avventure, a Basilea (1436). Quantunque ancora laico, prese parte al concilio, ebbe diritto di voto, fu spesso eletto ad officî e brillò per il suo

talento oratorio. Anche il conclave per l'elezione dell'antipapa Felice V lo tenne occupato ed egli diventò segretario nella curia di lui. Ma poiché questa non era posizione vantaggiosa, cercò l'occasione di svincolarsi dal concilio. Nel 1442 fu dal nuovo re tedesco Federigo III coronato dell'alloro poetico in Francoforte, dove si era recato cogli inviati del concilio alla dieta, e poco dopo entrò quale segretario nella cancelleria reale. Diventò intimo amico del cancelliere Gaspare Schlick e trattò affari sempre più importanti. Da zelante partigiano delle libertà e delle riforme ecclesiastiche divenne non meno zelante propugnatore dell'assolutismo papale, finché da ultimo, giunto egli stesso alla tiara, condannò solennemente colla bolla *Execrabilis* le appellazioni ad un concilio generale. Sul principio del 1445, essendo a Roma inviato di re Federigo, dichiarò a papa Eugenio di aver errato, di riconoscere ora la verità e di pentirsi, ed ottenne facilmente il perdono. Da allora in poi fu l'agente del papa presso la corte tedesca ed i suoi abili maneggi contribuirono non poco a raggiungere dapprima la sottomissione di Federico e poi quella della Germania alla Santa Sede. In premio di questi servigî fu eletto vescovo di Trieste (1447) e poi di Siena (1450). Ma la sua ambizione aspirava a maggiori altezze; però egli aveva da lottare con l'antipatia, che destava l'apostata. Finalmente sotto Callisto III ottenne il cardinalato (1456) e dal successivo conclave uscì eletto.

Enea Silvio fu un fecondo scrittore. Negli anni giovanili, quando ancora menava vita leggiera, compose versi di frivolo argomento, epigrammi, la commedia *Chrisis* secondo il libero gusto dei Romani (1444), difese molto francamente nelle sue lettere i diritti della natura ed i falli della sua propria sensualità e scrisse la lasciva storia degli amori di Eurialo e Lucrezia (del pari nel 1444), della quale, pontefice, si pentì amaramente e di cui cercò di fare ammenda mediante una poesia, che mette in guardia contro Amore, scrivendo: *Aeneam rejicite, Pium suscipite.* Le sue opere più importanti sono storiche e geografiche, i Commentarî sul concilio di Basilea, la storia di Federigo III, quella della Boemia, e le due più voluminose, per le quali trovò tempo ancora durante il pontificato, sotto il peso degli affari, la Cosmografia ed i Commentarî sulla storia del suo tempo. Aggiungi una serie di piccoli scritti storici ed i numerosi discorsi e lettere. Quali favori non potevano ripromettersi gli eruditi da un tal uomo salito sul soglio

papale! Si trovarono invece delusi. Egli rivolgeva ora i suoi pensieri ed i mezzi, di cui disponeva, ai preparativi di una grande guerra contro i Turchi ed alle lotte per la corona napoletana dopo la morte di re Alfonso. Anche la sua attività letteraria individuale lo avrà reso più indifferente verso l'opera altrui; perciò il Filelfo, il quale la pretendeva a suo vecchio maestro ed invano aspettò una smisurata ricompensa, diceva che il Piccolomini teneva per invidia e gelosia lungi da sé poeti ed eruditi, perché voleva essere considerato non solo come il *summus pontifex*, ma anche come il *summus orator atque poeta.*

Il Poggio (per es., *De Infoelic. Principum*) ed il Filelfo (per es., *Sat.* IV, 4) si lamentano assai dei tempi avversi alle Muse, delle guerre, dell'universale avarizia, che non pregia virtù né talento, della mancanza di ricchi e potenti, che proteggano la scienza e la poesia; il Campano (*Carm.* VIII, 45) rappresenta la condizione de' poeti come la più misera, come la sola che non riceva compenso dell'opera sua, sospira nel vedere la rupe eliconia rovinare e la fonte castalia divenuta una palude. Ma tali lamenti si odono in ogni tempo sulla bocca degli eterni malcontenti, che in altri luoghi si contraddicono da sé stessi. In realtà la protezione non mancava e dall'antichità in poi agli scrittori non erano mai più toccati tali onori e ricompense.

Il Petrarca era riuscito a fare alcune importanti scoperte di scritti d'autori antichi, specialmente di Cicerone: Coluccio aveva fatto conoscere le lettere di quest'ultimo *ad familiares.* Una serie di scoperte nei primi decennî del secolo XV arricchì il patrimonio di opere della letteratura romana quasi fino al segno, a cui da allora è rimasto. Più fortunato di qualunque altro fu in ciò Poggio Bracciolini, nato nel 1380 a Terranuova, castello del territorio fiorentino, e dal 1404 segretario pontificio. Come Leonardo Aretino andò nel 1414 con Giovanni XXIII a Costanza per il concilio e vi rimase anche dopo la deposizione del papa. Per eccitamento del Niccoli andò in traccia di manoscritti nei vicini conventi ed in una escursione a S. Gallo trovò in una torre, coperti di polvere e di muffa, una parte degli *Argonautica* di Valerio Flacco, il commento di Asconio Pediano a cinque orazioni di Cicerone e, più importante di tutto, un Quintiliano completo, mentre il Petrarca ne aveva posseduto solo un manoscritto mutilato. Quale allegrezza destò la notizia di questa scoperta fra gli amici di Firenze! « O

portentoso acquisto! », esclama Leonardo Aretino (*Epist.* IV, 5). « O gaudio insperato! Io ti vedrò, o Marco Fabio, intero ed intatto! ». Tutti i popoli dell'Etruria, egli dice, dovrebbero accorrere per felicitarsi, quando il Poggio manderà fra noi il grande maestro dell'eloquenza « liberato dalla lunga e ferrea prigione dei barbari ». Questa imagine di Leonardo, la quale lusingava il patriottismo italiano, diventò un luogo comune, che poi il Poggio stesso adoperò sovente ed altri ancora dopo di lui. E così egli continuò a liberare i grandi romani dagli ergastoli dei Germani e dei Galli, che non sospettavano di possederli, trovò le *Silvae* di Stazio, i *Punica* di Silio Italico, gli *Astronomica* di Manilio ed in un viaggio in Francia dieci orazioni di Cicerone a Cluny ed a Langres. Fra altre importanti scoperte, che allora ebbero luogo, sono anzi tutto da menzionare quella, fatta in Lodi dal vescovo della città Gherardo Landriani, del manoscritto di Cicerone contenente fra altro il *De Oratore*, l'*Orator* ed il *Brutus* (1422) e quella delle dodici, fra le venti, commedie di Plauto sino allora sconosciute in un manoscritto, che nel 1429 il cardinale Orsini comperò in Roma ad eccitamento del Poggio da un Niccolò di Treviri.

Anche nel diffondere il materiale novamente venuto in luce e nel trarne profitto il Poggio si mostrò il più attivo fra tutti. Andato, dopo la chiusura del concilio, in Inghilterra al servizio del potente cardinale di Beaufort, vescovo di Winchester, abbandonò bensì per qualche tempo le occupazioni sino allora predilette; colto da pensieri religiosi, si diede tutto a studî teologici e per quattro anni consecutivi non lesse un libro classico. Ma questi accessi di ascetismo erano una diversione dalla sua natura ed egli aveva appena fatto ritorno a Roma e rioccupato il posto di segretario pontificio (1423), quando si ridestarono in lui le vecchie inclinazioni. Egli è tutto affaccendato nel farsi preparare una biblioteca di autori classici, tiene copisti, ai quali insegna una bella scrittura, copia egli stesso, se ve n'è bisogno, ed emenda i testi coll'aiuto di altri codici. Inoltre vigila sempre, dove per avventura si aprano prospettive di nuove scoperte, le quali certo conducevano spesso a delusioni, come la ricerca del Livio completo e del *De republica* di Cicerone. Raccoglieva opere di scultura, si faceva comperare dal francescano Francesco da Pistoia, il quale viaggiava in Oriente, statue, busti, pietre incise e con preghiere si procurava simili tesori artistici da' suoi corrispondenti di Chio e di Rodi.

Nel 1434 lasciò con papa Eugenio Roma e si recò a Firenze. Quantunque già in età di cinquantacinque anni, sposò (sulla fine del 1435) una fiorentina diciottenne, Vaggia, della nobile famiglia de' Buondelmonti, colla quale visse, malgrado la grande differenza d'età, in felice connubio. Nel suo borgo natale, Terranuova, si fabbricò una casa bella e spaziosa, dove erano esposte la sua biblioteca e le sue antichità e dove condusse una vita ritirata per quasi tutto il tempo che corse fra il 1440 ed il 50, occupato nell'agricoltura e ne' suoi studi e circondato da' suoi numerosi figliuoli. Nel 1453 divenne cancelliere di Firenze, ed in questo ufficio scrisse la sua Storia fiorentina, ma morì il 30 ottobre 1459 prima della pubblicazione, della quale ebbe cura suo figlio Jacopo.

Come per i monumenti letterarî dell'antichità, così sempre più vivo diventava l'interesse anche per gli avanzi delle sue poderose costruzioni. Quelle rovine, dinanzi alle quali si era una volta passati senza curarsene, che la fantasia del medio evo aveva circonfuse di favole d'ogni maniera, ricominciavano finalmente a parlare la loro vera lingua. Con attenzione e meraviglia si osservavano ora le mura, le statue, le tombe, che in quel tempo, molto più frequenti che oggi, si presentavano agli sguardi su quella classica terra. Leonardo Aretino in una lettera (III, 9) descrive pieno di ammirazione un'antica porta ed un ponte a Rimini; il veneziano Francesco Barbaro, narrando della sua ambasceria a Roma nel 1426, parla con entusiasmo della grande impressione dei monumenti e delle memorie storiche. Il Poggio fa escursioni a Ferentino, a Frascati, a Grottaferrata e ad Albano, per imparare a conoscere le antichità (*Epist.* III, 19 sg., 1428, e IV, 13, 1430). Egli studiava le rovine in Roma stessa, ne leggeva le iscrizioni, appurandone così il vero significato, si liberava dalle false tradizioni, che avevano ancora illuso il Petrarca; mise pure insieme una piccola raccolta di iscrizioni per assicurarne la conservazione ed in sul principio del suo libro *De varietate fortunae* diede un'enumerazione delle rovine di Roma ancora esistenti. Una topografia dell'antica città con identificazione delle sue fabbriche pubbliche tentò Flavio Biondo nella sua *Roma instaurata*. Papa Pio II visitò le antiche reliquie a Tivoli (1460), ad Ostia, ad Albano e sul lago di Nemi (1463) e le descrisse accuratamente nelle sue *Memorie*. Ciriaco de' Pizzicolli da Ancona (1391-1449) percorse instancabilmente le varie località d'Italia, viaggiò ripetute volte la

Grecia e l'Asia minore e si spinse anche sino in Egitto; dovunque raccoglieva monete, gemme, bronzi, vasi, sculture e libri, copiava iscrizioni, disegnava monumenti e metteva in iscritto le sue osservazioni in giornali di viaggio, che pur troppo andarono per la massima parte perduti. Quando gli si chiedeva che cosa facesse, Ciriaco rispondeva, che era occupato a risuscitare i morti.

Lo studio del greco, che era stato propriamente iniziato dalla venuta del Crisolora, ebbe poi promotori i molti altri greci, che nel corso del secolo XV vennero in Italia. Giorgio Trapezunzio da Creta era già nel 1420 a Venezia, insegnò sotto papa Niccolò a Roma e morì novantenne nel 1484; Teodoro Gaza da Salonichi, autore di una grammatica greca molto usata, dopo avere per più anni esercitato la sua operosità a Ferrara, eletto pure da Niccolò V professore all'Università romana, morì nel 1475 nella sua abbazia di S. Giovanni a Piro in Calabria; Giovanni Argiropulo, dopo aver dimorato (intorno al 1441) a Padova presso Palla Strozzi, fu chiamato (1456) a Firenze da Cosimo de'Medici; Andronico Callisto da Costantinopoli soggiornò del pari presso Palla Strozzi (intorno al 1461), insegnò a Bologna, a Roma ed a Firenze, sempre lottando colla povertà e morì nella lontana Inghilterra; Costantino Lascaris da Costantinopoli (1434-1501) spiegò la sua attività a Milano (dal 1460) e poi sino alla sua morte a Messina (dal 1466); Demetrio Calcondila ateniese (1424-1511) insegnò dal 1448 a Roma, poscia a Padova, a Firenze, come successore dell'Argiropulo ed in età molto avanzata (dal 1492) a Milano. L'oppressione del loro paese sottomesso dai Turchi rendeva i Greci più propensi ai rinnovati tentativi di una unificazione della Chiesa. Al concilio convocato da Eugenio IV prima (1438) a Ferrara e poi trasportato in causa della peste a Firenze (al principio del 1439) venne l'imperatore stesso di Costantinopoli e con lui comparvero più di cinquecento Greci, fra i quali molti uomini cospicui ed anche esperti delle classiche dottrine. Fra tutti si segnalava il vescovo di Nicea, Bessarione, nativo di Trebisonda (1403-1472). Egli propugnò col massimo zelo l'unione; poscia, quando i suoi compatrioti ne abbandonarono di nuovo l'idea, si stabilì in Italia, divenne cardinale (1439), vescovo di Sabina e di Tuscolo (1449), più tardi arcivescovo di Negroponte e patriarca di Costantinopoli (1463) ed ebbe a sostenere molte legazioni. Mira costante della sua vita fu il procacciare soccorsi contro i Turchi all'infelice sua patria. Il suo

palazzo a Roma era un luogo di ritrovo degli umanisti; egli formava l'anello di congiunzione fra Greci e Latini, offriva rifugio a molti de' suoi connazionali e procurava loro collocazione. La sua ricca collezione di manoscritti greci e latini donò alla repubblica di Venezia ed essa divenne la base della biblioteca di S. Marco.

Alcuni degli umanisti italiani non si accontentavano di imparare il greco nella loro patria, ma passavano essi stessi in Grecia, specialmente anche coll' intenzione di procurarsi de' manoscritti. Giovanni Aurispa da Noto in Sicilia (1369-1459), reduce nel 1423 da Costantinopoli, portò seco da trecento codici. Guarino veronese (1370-1460) fu a Costantinopoli discepolo del Crisolora e rimase colà cinque anni, fu professore di greco a Firenze dal 1408 al 1414, insegnò poi a Venezia, nella sua patria Verona e finalmente dal 1429 a Ferrara, dove la sua scuola acquistò una grande celebrità e gli ascoltatori confluirono a lui da ogni parte, persino dall'Ungheria e dall'Inghilterra. Del suo maestro Crisolora serbò pietosa memoria, gli dedicò un vero culto e sotto il titolo di *Chrysolorina* raccolse tutto ciò che in versi ed in prosa era stato scritto in lode di lui.

Come il vero rappresentante dell'erudizione greca in Italia considerava sé stesso il vano Francesco Filelfo, le cui opere non corrispondono in nessun modo all'alto concetto che egli aveva di sé ed all'autorità, che fra i contemporanei aveva saputo acquistarsi. Nato a Tolentino nella Marca di Ancona il 25 luglio 1398, studiò a Padova, dove pure insegnò appena diciottenne. Nel 1420 fu mandato a Costantinopoli come segretario del Bailo veneziano; ivi studiò il greco sotto Giovanni Crisolora, il nipote di Emanuele, e dopo la morte di lui sotto il Crisococca, dove fu condiscepolo del Bessarione. Per incarico del Bailo andò ambasciatore al sultano Murat II ed entrò poi al servigio dell'imperatore Giovanni Paleologo, che lo mandò legato all'imperatore Sigismondo a Buda. Nel seguito di quest' ultimo assistette in Cracovia alle nozze di Vladislao II di Polonia (1424) e vi tenne un'orazione. Di questi viaggi diplomatici e della cognizione di paesi e di popoli in essi acquistata menò più tardi non piccolo vanto, quando diede informazioni e consigli per l'ordinamento di una guerra contro i Turchi.

Ritornato in Grecia, sposò Teodora, figlia di Giovanni Crisolora, e nel 1427, dopo un'assenza di sette anni e mezzo, approdò di nuovo

a Venezia. Poco dopo si recò a Bologna, dove insegnò eloquenza e filosofia morale con un annuo stipendio di 450 ducati, e nell'aprile 1429 accettò l'invito di andare a Firenze. Quivi quantunque si avvedesse ben presto che nelle lotte di parte navigava fra Scilla e Cariddi, scrisse tuttavia pieno di gioia a Giovanni Aurispa (il 31 luglio 1429). La città gli piace straordinariamente; tutti lo onorano, tutti hanno il suo nome sulle labbra; non solo gli uomini più cospicui, ma anche le donne più nobili gli cedono il passo in istrada, così che ei ne sente quasi vergogna. Ha ogni giorno quattrocento ascoltatori, forse anche più, e tra essi uomini maturi e di nobile stirpe. Il loquace Niccolò Niccoli ed il taciturno e cupo Carlo Aretino, i quali venivano del pari regolarmente alle sue lezioni, gli erano sospetti, però non li temeva ancora; ma ben presto divennero per lui più pericolosi, avendo trovato un appoggio in Cosimo de' Medici. Il soggiorno a Firenze gli diveniva mano mano più increscioso, quantunque ei si vanti sempre della sua autorità, dell'amore che tutti, tranne i cattivi, gli portano. Un giorno nella primavera del 1433, mentre al mattino si recava alla lezione, fu aggredito da un sicario, certo Filippo da Casale; egli lo respinse, ma tuttavia ricevette una ferita alla faccia. Il Filelfo attribuì la colpa al circolo di Cosimo, sebbene questi gli facesse offrire una severa punizione del reo, e quando Cosimo temporaneamente soggiacque a' suoi nemici politici e fu imprigionato, cantò trionfo il Filelfo in una delle sue Satire (IV, 1) ed esortò i cittadini a condannarlo a morte, poiché, se esigliato, sarebbe poi tornato soltanto più potente e più terribile. Né in questo si ingannò. Alla vittoria dei Medici egli abbandonò la città e da Siena scagliò nuovi insulti contro Cosimo, il Niccoli, il Poggio, mentre in Firenze era con pubblico decreto dichiarato ribelle. A Siena riapparve il sicario Filippo, ma, essendo stato avvertito in tempo il minacciato, quegli fu preso e punito col taglio della mano destra. Per vendicarsi il Filelfo stesso ed altri fuorusciti mandarono a Firenze un sicario greco coll'incarico di uccidere Cosimo. Anch'esso fu preso e confessò i nomi dei suoi mandatarî; a lui furono recise ambe le mani ed al Filelfo, qualora fosse caduto in potere del comune, sarebbe stata mozzata la lingua. Ciò non ostante nel 1437 e 38 Cosimo fece per mezzo di Ambrogio proposte di pace, che il Filelfo sdegnosamente respinse, in realtà per ciò che a Firenze si sarebbe pur sempre trovato in pericolo.

Anche a Siena, ove dimorò quattro anni, non si sentiva sicuro e la sua posizione all' Università non corrispondeva a' suoi desideri. Dapprima nel gennaio 1439 andò per un semestre a Bologna e ricevette per quel breve tempo 450 ducati, stipendio, che in Italia era allora del tutto inaudito. Ma ancora innanzi che spirasse il termine, si trovava già a Milano. Il duca Filippo Maria Visconti era una delle poche persone, delle quali il Filelfo non sapesse dire che bene; lo portò a cielo da vivo e dopo morto, lo propose a modello agli altri principi, ne vantò specialmente la mitezza e la generosità. Infatti il duca gli concesse una pensione di cinquecento e poi di settecento ducati e gli donò una bella casa (*Sat.* VII, 2). Quivi egli aveva anche favorevole occasione di maturare i suoi disegni di vendetta contro i Medici; quando propugnò la guerra contro Firenze, trovò Filippo Maria disposto a dargli ascolto ed allorché il duca mandò nel 1440 Niccolò Piccinini contro la repubblica, scrisse al fuoruscito Rinaldo degli Albizzi, incoraggiandolo e dichiarandosi autore di quella spedizione, scrisse anche al *senatus et populus Florentinus* ed a Cosimo stesso lunghe lettere, nelle quali esorta alla concordia, al richiamo del partito aristocratico bandito ed alla pace col virtuoso principe Filippo Maria.

Dopo la morte del duca (1447) e durante le agitazioni di Milano il Filelfo pensò seriamente alla pacificazione con Cosimo e ritrattò tutti gli insulti, onde lo aveva coperto, palinodia, che fu tanto impudente quanto i passati attacchi. Ma impadronitosi Francesco Sforza della città (1450), egli rimase a Milano. L'anno dopo cominciò il suo poema epico, la *Sforziade,* e concepì anche il disegno di una storia in prosa della vita e dei fatti di Francesco Sforza, opere ambedue, nelle quali accanto a quel principe anche più altri, come Sigismondo Malatesta, Lodovico e Carlo Gonzaga, dovevano essere esaltati ed obbligati così a pagare il loro tributo all'avida Musa dell'umanista.

Dopo la perdita della moglie Teodora (1441) era venuta al Filelfo l'idea di rinchiudersi in un chiostro; ne lo aveva distolto il duca Filippo Maria, accasandolo con una bella e ricca milanese, Orsina Osnaga. Quando anche costei morì, nel 1448, ritornarono al Filelfo quei pensieri di pietà; chiese a papa Niccolò il permesso di abbracciare lo stato ecclesiastico (*Sat.* IX, 8), e lo ottenne, quantunque di solito ciò non accadesse per chi fosse stato

ammogliato due volte (*Sat.* X, 4). Ma allora si vide, che cosa aveva voluto dicendo addio al mondo:

> At postquam sanctae statuis me, maxime praesul,
> Scribere militiae, scribas precor ordine certo;
> Nam quod grande potest obiisse gregarius ullum
> Miles opus? . . . . .

Naturalmente egli non aspira a ciò per avidità di guadagno, ma per servire la Chiesa colla sua erudizione! Quando vide che la prebenda, l'episcopato o ciò che si aspettava non veniva, non volle più sapere neppure dello stato ecclesiastico e prese moglie per la terza volta sposando la milanese Laura Maggiolini (verso il 1452).

Nondimeno il papa, pur non avendo soddisfatto quel suo desiderio, si mostrava favorevole a lui, come in generale agli umanisti. Anche re Alfonso desiderava vederlo ed un viaggio che il Filelfo fece nel 1453 a Roma ed a Napoli fu per lui, se vogliamo credere alla sua propria relazione, un vero trionfo. Nel viaggio di andata egli non aveva intenzione di prolungare più oltre il suo soggiorno a Roma, ma quando già stava per salire a cavallo, apparve il segretario pontificio Pietro da Noceto e lo condusse quasi a forza dal papa, che gli donò cinquecento ducati e non gli restituì il volume delle sue satire destinato per il re, se non quando lo ebbe letto per intero. Poiché ebbe recitate le poesie ad Alfonso, questi lo fece a Capua cavaliere a spron d'oro, lo esaltò con parole di lode e lo coronò di alloro. Nel viaggio di ritorno divenne ancora segretario pontificio e ricevette onori e doni anche nelle corti dei piccoli principi, che visitò per via.

Con quale compiacimento parla il Filelfo di codeste onorificenze! Quanto spesso nelle sue lettere mena vanto degli omaggi di principi e di città, che se lo disputano o gareggiano nel concedergli favori! Perfino fra' Turchi era il suo nome conosciuto e stimato e quando nella presa di Costantinopoli anche la suocera sua e le due figlie di lei caddero in ischiavitù, una poesia ed una lettera del Filelfo indussero il sultano Mahmud a liberare quelle donne senza prezzo di riscatto. Nessuno più di lui stesso bandiva alto la sua fama, ritenendo di non aver pari. Poetava pur anche in greco, il che nessun latino aveva ancor fatto, e si era provato in ogni genere di stile, ottenendo, come egli credeva, in tutti

la palma. Il Poggio, quando si vanta, si paragona soltanto ai moderni, esclude sempre gli antichi come impareggiabili. Ma il Filelfo si esalta anche al di sopra di questi, crede di superare Virgilio e Cicerone, il primo, perché egli è anche oratore, il secondo, perché egli è anche poeta, e tutti perché egli maneggia ambedue le lingue classiche. Così si esprime in uno de' suoi epigrammi.

Sotto Francesco Sforza non era più contento della posizione che aveva in Milano; dovette a lungo aspettare prima che si fissasse la sua provvigione; poi mancava il denaro ed irregolare era il pagamento. Furibondo il Filelfo insultò il tesoriere e minacciò di passare ai servigî dei Veneziani, nemici del duca, i quali gli avrebbero offerto 700 ducati. Ciò nell'estate del 1452. Da allora in poi ecco ad ogni momento nuovi lamenti sulla sua povertà, sulla mancanza di vestiti, di libri, che ha dovuto mettere in pegno, perfino di mezzi per nutrirsi e riscaldarsi. Egli stesso confessa che potrebbe esser ricco, perché nessuno né al presente né in passato ha guadagnato tanto cogli studî quanto lui; ma ciò che riceveva, consumava rapidamente per sé e per gli altri, di che si faceva un merito. La famiglia assai numerosa (aveva in tutto ventiquattro figli legittimi oltre ad alcuni naturali), il grande sfoggio di servi e di cavalli, che faceva, gli costavano molto, mentre spesso doveva aspettare a lungo od anche del tutto invano il pagamento delle sue pensioni. Pare anche che egli abbia esagerato le sue strettezze, per poter meglio mendicare presso i grandi. Nel far ciò non aveva proprio nessun pudore; specialmente riteneva i suoi protettori obbligati a far la dote alle sue figlie e determinava a ciascuno in particolare la somma, colla quale doveva contribuire. Al cardinale Bessarione scrisse in una lettera greca del 13 giugno 1459 che voleva estinguere il suo debito verso lui ed il Santo Padre Pio II, cioè scrivere versi, ricevendone in cambio denaro e che quanto più ricco essi lo avessero fatto, tanto più ei li avrebbe divertiti colle sue odi. Ed era anche pronto a pagare con altri servigî i doni dei grandi; a Carlo Gonzaga fece il mezzano nella sua relazione amorosa con una piacentina maritata. Ma quando si vedeva deluso nelle speranze, che avesse riposto nella generosità di qualcuno, allora cambiava le eccessive sue lodi in ingiurie eccessive. Mentre Pio II giaceva malato a morte in Ancona, il Filelfo lo attaccò con freddo scherno ne' suoi epigrammi e, dopo la morte di lui, esultò, felicitò la Chiesa romana, compose per lui

un beffardo epitafio, vituperò in una serie di furibondi libelli la memoria del morto, la cui colpa principale era naturalmente l'ingratitudine verso il suo maestro, il Filelfo, al quale doveva tanto, anzi indirettamente perfino il papato, poiché a questo era salito per mezzo dell'educazione umanistica ricevuta da lui. Tali cose scrisse al nuovo papa, a Paolo II stesso, e suscitò così grande scandalo alla corte romana. Il collegio dei cardinali se ne lamentò presso il duca, che fece per breve tempo imprigionare l'umanista e gli proibí di scrivere ancora in quel modo. Più tardi il Filelfo cercò, per vantaggi materiali, di riconciliarsi coi nipoti di Pio II e si lasciò perfino indurre ad una ritrattazione.

Egli mirava a procurarsi per la vecchiaia un impiego comodo e lucroso presso la curia, diceva di essere stanco della vita di corte e di bramare la quiete. Ogni conclave lo mette in agitazione; scrive a' cardinali, che hanno qualche probabilità di riuscita, e a tutti loro profetizza il papato per rammentare poi all'eletto le sue previsioni ed esporgli la sua domanda. Con Paolo II non la spuntò; ma Sisto IV lo chiamò, dopo qualche esitanza, come professore all'Università romana e gli concesse anche di nuovo il segretariato pontificio. Come sempre, il Filelfo vede da principio tutto color di rosa; la città e la corte sono rappresentate come un paradiso; ma andato a Milano nel giugno 1475 per prendere la sua famiglia, sparla già novamente della curia biasimandone l'avarizia. Dopo essere stato un'altra volta a Roma per alcuni mesi sul principio del 1476, reduce a Milano (il 6 giugno 1476) trovò la sua terza moglie Laura morta da due giorni e sepolta. Con tutti i suoi settantott'anni egli conservava invece forza e salute incrollabili e tutto il suo vecchio temperamento sanguigno. In lettere al papa accusa il tesoriere di questo Meliadus Cigala genovese dei più gravi e sozzi delitti e gli raccomanda di farlo impiccare od abbruciare. Egli rimase a Milano, dove nell'estate del 1477 riceveva stipendio; ma anche Firenze lo allettava di nuovo, onde seppe con lusinghe insinuarsi presso Lorenzo de' Medici, che provocò l'abrogazione del vecchio decreto di bando e gli fece conferire la cattedra di greco. Ma la fatica del viaggio in una stagione assai calda tirò addosso al vecchio ottantatreenne una dissenteria, che lo condusse a morte quattordici giorni dopo il suo arrivo a Firenze, il 31 luglio 1481. Così ebbe fine questa agitata esistenza, che ci mostra la vita umanistica specialmente dal suo

lato cattivo, ma che appunto perciò caratterizza, come poche altre, il suo tempo.

L'operosità degli umanisti come scrittori era diretta in gran parte a procurare ai contemporanei la conoscenza del mondo classico. Sorsero così estesi commenti agli autori romani e specialmente numerose traduzioni dal greco. La conoscenza del greco, per quanto si ricercasse con passione, rimase tuttavia per qualche tempo ancora possesso di una cerchia ristretta, sicché non vi erano molti, che intendessero comodamente quella lingua leggendola; solo per mezzo della versione in latino si credeva di appropriarsi veramente gli scrittori greci. Con tale intenzione intrapresero i loro lavori di questo genere Leonardo Aretino ed Ambrogio Traversari e dopo di loro il Filelfo, il Guarino, il Valla e tanti altri, anche il Poggio, che solo a quarantanove anni imparò il greco (*Epist.* IV, 16). Papa Niccolò V aveva concepito il disegno di far tradurre in latino, ove fosse possibile, tutta la letteratura greca; distribuì perciò le singole opere a quelli, che riteneva più abili, ricompensando generosamente le loro fatiche. Anzi tutto desiderava una traduzione metrica di Omero; Carlo Aretino si pose all'opera, ma morì, compiuto appena il primo libro dell'*Iliade*. Il Filelfo si vanta che il papa gli abbia offerto l'incarico a condizioni veramente principesche; ma Niccolò stesso morì avanti che il disegno fosse stato eseguito. Già prima il Valla a Napoli aveva tradotto in prosa sedici libri dell'*Iliade;* il suo discepolo Francesco Aretino vi aggiunse per incarico di Pio II il resto dell'*Iliade* e l'*Odissea*. Giannozzo Manetti si procurò non solo la conoscenza del greco, ma anche quella dell'ebraico e tradusse, accanto alle due *Etiche* di Aristotele ed al Nuovo Testamento, anche i Salmi dall'originale.

Codeste traduzioni dovevano distinguersi da quelle anteriori, allora molto disprezzate, oltre che per la loro fedeltà, la quale del resto, considerata secondo le idee moderne, lascia spesso ancor molto a desiderare, anche per l'eleganza della latinità; la loro lettura doveva essere un divertimento; non si doveva accorgersi di aver a che fare con versioni da un'altra lingua: « Io soglio, dice Leonardo Aretino (*Epist.* VII, 4) fiutare (*olfacere*) mille volte le singole parole, prima di metterle in iscritto, e non ne accetto definitivamente nessuna, quando non sia approvata ed a me raccomandata dai migliori autori ». Appunto questa preoccupazione

della lindura della forma pregiudicava poi a sua volta abbastanza spesso l'esattezza. La classica purezza dello stile, il rinnovamento dell'eloquenza romana costituivano uno degli intenti principali degli umanisti. Gasparino da Barzizza su quel di Bergamo, il quale insegnò a Padova ed a Venezia e poi a Milano, fu colui che per primo indicò lo stile ciceroniano come il solo degno di essere preso ad esempio ed abilmente lo imitò. La scoperta delle dieci orazioni per opera del Poggio e del manoscritto di Lodi colle opere rettoriche fece sì che Cicerone fosse sempre più generalmente considerato come modello. Si guardavano ora d'alto in basso il Petrarca e Coluccio, i quali non avevano ancora raggiunto *i fiori dell'eloquenza ciceroniana*, come poi alla seguente generazione di latinisti doveva a sua volta apparire rozzo e trascurato lo stile di quelli di allora.

L'eloquenza classica trovò novamente il suo posto nella vita pubblica in iscritti politici ed in orazioni. Già fino dal secolo precedente era costume di occupare certi posti con uomini forniti di una coltura umanistica, specialmente quello di cancelliere della signoria fiorentina ed i segretariati pontificî. Segretario apostolico era stato il poeta Zanobi da Strada, del pari che Francesco Bruni, amico del Petrarca, ed al Petrarca stesso era stato più volte, ma invano offerto quel posto. Ora il segretariato diventò il solito impiego degli eruditi, che venivano alla corte romana. Come cancellieri a Firenze furono successori di Coluccio e di Leonardo Aretino il poeta Carlo Marsuppini, detto dalla sua patria Aretino (1399-1453), il Poggio, Benedetto Accolti e più tardi Cristoforo Landini. Papa Pio dà lode ai Fiorentini di non badare nella scelta dei loro cancellieri alla giurisprudenza, come spesso si faceva altrove, ma bensì all'eloquenza ed agli studî classici (*Europa*, cap. 55), e Pio stesso introdusse la latinità elegante nella composizione delle bolle pontificie e dei brevi. Parecchi degli umanisti di quel tempo furono uomini di stato distinti, quali a Venezia Francesco Barbaro e Leonardo Giustiniani, a Firenze segnatamente Giannozzo Manetti (1396-1459). Egli amministrò con grande integrità importanti ufficî della sua repubblica e fece parte di numerose missioni al Papa, al re di Napoli e ad altri. Per gli elaborati discorsi tenuti in queste occasioni acquistò grande rinomanza; quando ebbe finita la sua lunga allocuzione al neo-eletto papa Niccolò, agli inviati fiorentini « fu tocca, come narra Vespasiano da Bi-

sticci, la mano » in segno di congratulazione, come se la loro città avesse acquistato Pisa. Ciò non ostante codeste orazioni latine degli umanisti erano in generale composizioni rettoriche: nel consiglio dei principi, nella vera trattazione degli affari politici la lingua usata era naturalmente l'italiano. Le orazioni latine dovevano solo dare una più alta solennità a feste e cerimonie: sono allocuzioni encomiastiche a personaggi principeschi, discorsi nuziali o funerarî. La mancanza di vera materia oratoria si fa perciò sentire nella monotonia e nella vacuità, che sono proprie di tali componimenti, nelle frasi altitonanti, colle quali indarno si cerca di dar colore di novità e d'importanza ai luoghi comuni. Quale necessario ornamento del discorso, quale elemento essenziale dell'eloquenza era considerata la citazione degli antichi, della quale si abusava, cercando così di documentare la propria erudizione, e per la quale si avevano pronte raccolte fatte leggendo i classici.

Di gran lunga superiore agli altri oratori del suo tempo è senza dubbio Pio II; a lui non mancarono prima del suo pontificato e durante questo importanti occasioni e svariati e notevoli argomenti per far prova dell'arte sua. Ma anch'egli cercò di ottenere i suoi successi politici per via di trattative e non colle orazioni, le quali servivano quasi soltanto a dare solennità al principio od alla chiusa. La grande esortazione alla guerra contro i Turchi, che pronunziò il 26 settembre 1459 a Mantova, appare a noi fredda; certo dopo la fiacca partecipazione dei principi al congresso, non poteva neppure il papa aver fondata speranza di scuotere durevolmente gli animi, come egli stesso lascia intendere verso la fine. Quanto è diversa questa orazione contro i Turchi, nella quale si deve ancora provare la divinità di Cristo, da quelle che infiammavano i Crociati nel secolo XI! Gli adulatori, come il Filelfo od il Campano, ben potevano parlare dell'entusiasmo suscitato; il papa stesso, che con tanta cura registra sempre i suoi successi, non dice nei Commentarii se non che per le tre ore fu ascoltato molto attentamente e che nel confronto coll'orazione seguente del Bessarione apparve la superiorità dell'eloquenza degli Italiani su quella dei Greci. Come se di ciò fosse stata allora questione! Anche dove si tratta degl' intenti più serî e più positivi, l'oratore latino pensa pur sempre più alla pompa, alla bella forma, cerca più l'ammirazione per la sua arte, che la mozione degli affetti negli ascoltatori. Gl' inviati francesi a Mantova, mentre da loro si spera aiuto contro gl' infedeli, presentano invece

lamenti contro il papa, e le pretese di Renato d'Anjou alla corona napoletana, e Pio respinge gli uni e le altre in una lunga risposta; però le poche ma energiche parole, colle quali parla di ciò nelle sue *Memorie* e da cui spira vivace l'indignazione del papa contro l'indifferenza e l'egoismo dei principi, sono di gran lunga più efficaci, che l'orazione stessa con la sua andatura strascicante, le sue citazioni di versi oraziani, le sue prolisse osservazioni storiche, orazione, che solo verso la fine si solleva ad una forza e ad un calore maggiori.

Come argomento per l'esercizio dell' eloquenza appare presso gli umanisti la morale; nelle cattedre universitarie solevano allora andar congiunte l' eloquenza e la filosofia morale, ed il Filelfo parla spesso di *eloquium moresque* come di cose connesse insieme. Nei trattati di morale lo stile diventa la cosa principale ed acquista maggiore importanza della materia studiata. Così Francesco Barbaro poté a diciassette anni (1415) venire in pensiero di dare ammaestramenti sul matrimonio nel suo *De re uxoria*, argomento certo poco adatto alla sua giovane età; ma ciò poco importava: egli voleva scrivere in buon latino un opuscolo erudito, che servisse di dono nuziale per Lorenzo de' Medici, fratello di Cosimo; gli antichi fornivano il contenuto, anche in mancanza dell'esperienza personale. Per siffatti trattati era preferita la veste dialogica alla foggia degli scritti filosofici di Cicerone e tali dialoghi sono quelli che costituiscono la parte principale dell'opera letteraria del Poggio. In essi intervengono come interlocutori i suoi colleghi della curia od i suoi amici fiorentini, il Loschi, il Niccoli, Cosimo e Lorenzo de' Medici, Carlo Marsuppini ed altri del pari che l'autore stesso. Primo fu il *Dialogus contra avaritiam*, composto nel 1428 e pubblicato l'anno dopo con dedica a Francesco Barbaro. Nel *Dialogus de nobilitate*, del 1440, è interessante l'enumerazione delle tanto diverse opinioni sulla nobiltà e sul modo di vita ad essa conveniente, che dominavano nelle varie regioni d'Italia e presso le altre nazioni. Il *Dialogus de infoelicitate principum*, pubblicato intorno al medesimo tempo, vuol dimostrare che difficilmente i principi possono essere felici e che ad essi è appena od assai di rado possibile di essere buoni. L'esteso dialogo *De varietate fortunae*, in quattro libri, fu composto a poco a poco in un lungo spazio di tempo e compiuto nel 1448; per dimostrare la caducità della grandezza terrena, vi sono narrati esempî di ro-

vesci di fortuna tratti dalla storia specialmente d'Italia dal 1377 fino alla morte di papa Eugenio; il quarto libro assume importanza per la relazione del viaggio del veneziano Niccolò Conti nell'India, quale il Poggio la aveva da lui stesso udita in Firenze alla corte papale. Affine è l'intento dei due libri *De miseria humanae conditionis*, i cui dialoghi sono dall'autore posti nel 1453; il pensiero che la vita è piena di affanni e di miseria, è qui illustrato specialmente con esempî di pubbliche calamità. Il mezzo di salvezza contro codesta umana miseria è la virtù, la ragione, della quale però quasi nessuno sa usare; essa libera l'uomo dal dominio della sorte; i colpi di fortuna servono solo a temprarla alla lotta; di una ricompensa nell'altra vita non è parola; è la morale pagana, quella degli stoici e di Boezio.

Forse mai non si è moralizzato più che in quest'epoca; le lettere del Filelfo sono piene delle più edificanti dottrine, alcune di quelle del Poggio sono vere prediche morali. Si dichiarava con gran paroloni di essere seguaci della scuola peripatetica o stoica e non meno della dottrina cristiana; ma questa era una morale astratta ed infruttuosa. Gli umanisti potevano bene per un momento inebriarsi delle lodi ben risonanti, che tributavano alla virtù; la loro vita era realmente tutt'altro. Il Poggio mette in guardia un suo amico, l'inglese Riccardo Pettworth, contro gli allettamenti della ricchezza e del vizio, affinché, attendendo alla terra, non perda il cielo (*Epist.* II, 12; 1440); ma egli stesso si compiaceva di mangiare e bere bene con allegri compagni, sorrideva ai visini graziosi e viveva a Roma con Lucia Pannelli, che a Piacenza era scappata al marito e dalla quale deve aver avuto quattordici figli. Egli dice che si deve far poco conto della vita e del corpo e pensare più all'anima (II, 14); ma, mentre ammira il coraggio dell'arcivescovo di Creta, fugge per timore della peste da Tivoli a Rieti (II, 17). Loda coloro che si tengono lontani dai grandi e disinteressati si accontentano delle loro sostanze (*De infoel. princip.*), e colla sua dedica della *Ciropedia* sollecita un dono da Alfonso di Napoli. Il Filelfo celebra in una satira la povertà (IX, 9), aggiungendo continuamente che, se l'amico Inigo d'Avalos e, per mezzo di lui, re Alfonso gli siano favorevoli, non gli può certo mancare il necessario; in altre parole loda la povertà e domanda quattrini. Così la letteratura si separa dalla vita, né più parole ed opere si accordano insieme.

Qualche volta la moralizzazione ha un intento satirico. Il Poggio esitò alquanto prima di pubblicare il dialogo contro l'avarizia, perché temeva non vi si potessero trovare delle allusioni alla corte romana e persino al papa. Ciò che egli aveva detto sulla nobiltà nei diversi paesi, suscitò scandalo, specialmente a Venezia, e nel *De infoelicitate principum* pose in bocca al Niccoli una violenta invettiva contro i principi piena di spirito repubblicano. Nel *De miseria humanae conditionis* attaccò i monaci e molti papi più antichi; quivi però si tenne per lo più sulle generali. Del tutto diversamente fece nel *Dialogus adversus hypocrisiam*, il più vivace fra i dialoghi del Poggio (1447). Quivi servono di esempio persone reali, alcune delle quali sono chiaramente designate, altre chiamate proprio col loro nome; è un ardito libello, perché esso si riferisce bensì al tempo di Eugenio IV ed a persone già morte, ma però altolocate e tali che ad esse si rannodavano ancora gl' interessi del presente. Vi troviamo quello stesso spirito, quella stessa passione per la maldicenza, che appaiono nelle *Facetiae* e vi sono anche raccontate alcune storie sconcie. Gli attacchi sono specialmente diretti contro i monaci, contro i falsi predicatori popolari, contro quelli che ordiscono intrighi alla corte papale. Fra gl' ipocriti annovera anche il beato Giovanni Dominici, papa Gregorio XII ed Ambrogio Traversari, la cui vita fu, secondo il Poggio, lodevole, finché nella tranquillità della cella attese al culto delle muse, mentre poi egli si lasciò dominare dall'ambizione e diede la caccia al cappello rosso. Infine l'autore fa che Carlo Aretino, uno degl' interlocutori, esprima il rammarico, che tal severa censura non possa estendersi anche ai vivi, molti dei quali la meriterebbero. Si scorge qui il risentimento personale provocato dalle tristi esperienze che l'autore aveva fatto. I monaci erano i nemici naturali degli umanisti; essi combattevano spesso la nuova coltura pagana, come fra Dominici aveva scritto la sua *Lucula noctis* contro il poema di Coluccio *De fato et fortuna*, ed alla corte romana, specialmente sotto Eugenio, il laico erudito si trovava talvolta di fronte a loro in una posizione difficile. Così anche Leonardo Aretino nella sua *Oratio in hypocritas* rappresenta con grande acrimonia gl' ipocriti religiosi, il Filelfo dirige specialmente contro di questi una delle sue satire (II, 5) ed il Valla nel suo dialogo *De professione religiosorum* combatte l'arroganza del monachismo e l'erronea idea che la condizione del cenobita sia più meritoria che la vita nel mondo.

Il Mussato ed il Ferreto avevano dianzi scritta la storia del loro tempo secondo i modelli classici. Al Petrarca ogni cosa moderna sembrava troppo piccola ed insignificante ed i suoi lavori storici sono quasi esclusivamente compilazioni da autori antichi; poco diversamente si comportò anche il Boccaccio. Gli umanisti del secolo XV prendono di nuovo più viva parte allo svolgersi degli avvenimenti contemporanei, e città e principi desiderano ora di vedere esposti i loro fatti colla risorta eloquenza classica. Leonardo Aretino compose bensì una storia della Grecia dall'ultimo periodo della guerra del Peloponneso fino alla morte di Epaminonda, liberamente elaborando la narrazione di Senofonte (*Commentarii Rerum Graecarum)*, tre libri sulla prima guerra punica *(De bello punico)* sulle orme di Polibio, e quattro intorno alla guerra dei Goti, libera elaborazione di Procopio *(De bello italico adversus Gothos)*; ma scrisse anche la storia della repubblica di Firenze in dodici libri, il primo dei quali brevemente riassume gli avvenimenti dalla fondazione fino alla morte di Federigo II, gli altri giungono con minuta esposizione fino al 1402, momento critico nella storia della città, che per la morte di Giangaleazzo Visconti fu allora liberata da una lunga guerra e da un grande pericolo. In Leonardo si osserva la tendenza ad un'arte storica più elevata nel raggruppamento dei fatti, nella ricerca della loro origine e della lor connessione. Egli procura di rappresentare i combattimenti con perspicuità, secondo il loro svolgimento strategico; si confronti, per es., la descrizione della battaglia di Campaldino (l. IV) con quella, che ne fa Giovanni Villani (VII, 131), cui Leonardo pure attingeva. A lui, come alla maggior parte degli storici della rinascenza, parevano poi, secondo l'esempio degli antichi, ornamento necessario della narrazione le lunghe orazioni, che si ponevano in bocca ai principi, agli ambasciatori, a quelli che prendevano parte ad adunanze consigliari, e nelle quali si aveva occasione di fare sfoggio della propria abilità rettorica. Nel resto Leonardo scrive chiaro e semplice. Talvolta il desiderio di dare allo stile colorito classico, lo induce a commettere anacronismi di espressione; fa giurare Farinata degli Uberti per gli dei immortali, designa istituzioni moderne con circumlocuzioni pesanti. Ma ciò si trova forse solo sul principio; mano mano che egli procedeva nel suo argomento, avrà notata la sconvenienza di tali modi di dire.

Le vecchie favole sulla fondazione sono naturalmente, come già

nel *Paradiso degli Alberti*, scomparse presso Leonardo; egli non vuol sapere di una completa distruzione della città per opera di Attila o di Totila, epperò crede che Carlo Magno la abbia piuttosto restaurata che proprio riedificata. Degno di nota è inoltre in questi storici del secolo XV il contrasto col medio evo nel concetto della storia romana e delle sue relazioni colla moderna. Leonardo considera il sorgere dell'impero non più come il predestinato compimento dell'edificio politico, ma invece come il principio della decadenza; non appena il *nome cesareo* gravò sullo stato, la libertà e dopo di essa la virtù cessarono, a suo avviso, di esistere. Onde egli nega ogni rispetto anche all'impero germanico, il quale per lui non ha più del romano che il nome, ed è in fatto una potenza straniera. Nel medio evo neppure i guelfi negavano i diritti dell'impero; l'umanista, rammodernando le idee dei due partiti alla foggia delle proprie, caratterizza i guelfi come quelli « che ritenevano cosa affatto indegna che barbari signoreggiassero sugli Italiani sotto il pretesto del titolo romano », ed i ghibellini, come quelli « che devoti al nome imperiale, dimentichi della libertà e della gloria degli antenati, preferivano obbedire agli stranieri piuttosto che essere dominati dai proprî connazionali ». Così la pensava anche il Poggio; l'elezione dell'imperatore tedesco, egli dice al principio del VII libro della sua *Storia*, è un'invenzione di papa Gregorio V, che era egli stesso originario della Germania, « e per l'indolenza degl' Italiani codesta abitudine dura ancora ai nostri giorni ». In occasione dell'incoronazione di Sigismondo deride quest'usanza introdotta dai barbari, i quali, ignari della storia antica, tengono la dignità di *Imperator* per più alta che quella di *Rex*. Qual differenza tra queste vedute e quelle di Dante ed anche del Petrarca!

Il Poggiò trattò in gran parte le medesime cose che Leonardo; racconta le guerre de' Fiorentini, specialmente coi Visconti nel periodo degli ultimi cento anni, cioè dal 1350 fino ai trattati di pace fra le potenze italiane di Lodi (1454) e di Napoli (1455). Vuole espressamente narrare solo gli avvenimenti guerreschi, perciò salta con poche parole, per esempio, tutto il periodo fra il 1414 ed il 23 (fine del libro IV e principio del V), perché tempo di pace; fa appena una fuggevole osservazione sul concilio di Costanza, sul quale si sarebbe tanto volentieri udito appunto da lui qualche cosa di più preciso. Il Machiavelli, nel proemio alla sua *Storia*

fiorentina, si dolse che Leonardo e Poggio avessero tanto trascurato i fatti cittadini. Leonardo non lo fece interamente: nel IV libro egli stesso dichiara che gli affari interni non sono punto meno importanti degli esterni e fa anche delle considerazioni sullo svolgimento della costituzione fiorentina. Ma l'esposizione degli avvenimenti guerreschi è ben connessa, quella delle lotte e dei mutamenti cittadini sparsa qua e là, incompiuta e spesso confusa. Ei non riuscì a ben collegare insieme l'una cosa con l'altra e la sua attenzione è maggiormente attratta dai fatti, che attestano la potenza politica della repubblica. Nelle Memorie del suo proprio tempo *(Rerum suo tempore in Italia gestarum Commentarius)*, le quali comprendono il periodo dal 1378 alla vittoria di Anghiari (1440), promette molto e poco mantiene. « Quali uomini si siano al mio tempo segnalati in Italia e quale sia stata la condizione e la maniera degli studî, mi sono proposto di raccogliere brevemente in questo libretto. Poiché io credo di soddisfare al mio debito verso il mio tempo, tramandando ai posteri la memoria di queste cose, qualunque esse siano ». E si lamenta che prima di lui non si sia fatto altrettanto, così che si abbia miglior conoscenza dei tempi di Cicerone e di Demostene che di quelli di sessant'anni addietro. Ma anche in lui si cerca invano un quadro della coltura del suo tempo; prescindendo da poche notizie sugli studî ed altre cose, troviamo da capo solo un breve racconto degli avvenimenti esteriori.

Re Alfonso, grande amatore della storia, compiuta la lunga guerra per la corona di Napoli, diede a varî eruditi l'incarico di inalzare un monumento storico al suo regno. Lorenzo Valla compose come introduzione la storia del padre di Alfonso, re Ferdinando d'Aragona, ma non andò oltre questa introduzione. Il racconto del regno di Ferdinando, breve, ma ricco di avvenimenti, delle sue lotte contro i Mori e della contesa per la successione aragonese dopo la morte di re Martino è una delle più importanti pagine della storiografia di quel tempo, dettata con abilità e con grande chiarezza ed evidenza. Talvolta vi palpita una vita veramente drammatica, come là dove è rappresentata la ribellione del conte di Urgel e la sua disfatta, o il dissidio del re colla signoria di Barcellona per i diritti doganali (l. III). I discorsi inseriti sono bellissimi, rapidi, calzanti, senza vuota pompa, sempre corrispondenti alla situazione.

Bartolomeo Fazio da Spezia, il quale venne nel 1445 alla corte

napoletana, narrò le spedizioni militari di Alfonso seguendo il modello di Cesare; pubblicò nel 1451 i primi sette libri, i quali vanno fino al trionfo del re e vi aggiunse poi altri tre libri. Antonio Panormita raccolse in quattro libri a gloria del re detti e fatti memorabili di lui (1455), che furono continuati da Enea Silvio (1456) in un'appendice di altri venuti a sua conoscenza. Il poeta Giannantonio Porcello de' Pandoni, napoletano, fu nel 1452 mandato da Alfonso al condottiero Jacopo Piccinino, che guidava una parte delle forze militari dei Veneziani contro Francesco Sforza. Invitato da quello, il Porcello rimase nel suo seguito, lo accompagnò nella sua campagna e narrò in nove libri a re Alfonso i fatti del 1452, scrivendo immediatamente le sue relazioni mano mano che procedevano gli avvenimenti. Egli ha intenzioni panegiriche: nei condottieri moderni vede rivivere in carne ed ossa le figure degli antichi eroi romani; il Piccinino è per lui Scipione e lo chiama sempre semplicemente con questo nome, del quale si mostra degno, eguagliando del romano la virtù e la gloria; il suo nemico, lo Sforza, si chiama a sua volta Annibale, di cui gli è attribuito il carattere. Così la storia contemporanea appare qui sfigurata sotto il falso splendore dei grandi nomi classici. Ma curioso è questo corrispondente militare del re, che prende parte in persona alle battaglie per tramandare ai posteri le azioni dei duci, che si fa concedere da Francesco Sforza sicurezza sul campo di battaglia per poter tutto esattamente osservare (l. VII). Alla stessa guisa descrisse in un secondo commentario gli avvenimenti del 1453.

Alla corte milanese Pier Candido Decembrio da Pavia (1399-1477) scriveva la vita di Filippo Maria Visconti e quella di Francesco Sforza. La prima è una biografia foggiata sul modello di Svetonio, specialmente, come sembra, della vita di Tiberio; perciò l'importanza principale è data alla compiuta rappresentazione della personalità, al ritratto, mentre i fatti sono narrati fuggevolmente. Il modello classico è imitato anche nell'obbiettività almeno apparente; i tratti degni di lode e quelli riprovevoli sono abilmente fusi insieme, come in realtà si mescolavano nella natura del duca; ne risulta un'imagine vera e fino nelle più intime particolarità compiuta del principe di allora senza esagerazioni né in senso buono, nè in cattivo. Riguardo a Francesco Sforza l'autore seguì il sistema opposto; racconta le sue imprese militari e non tocca della sua vita privata, perché, come egli dice, la materia sarebbe

altrimenti troppo vasta e neppure lo stile di un Cicerone basterebbe a trattarla. Il vero motivo era invece questo, che, quando il Decembrio scriveva, Filippo Maria era morto, mentre Francesco Sforza era ancor vivo. La seconda biografia è perciò un elogio del principe regnante, e l'autore vi gareggia col Filelfo, che deride senza nominarlo (cap. III).

Nelle raccolte venute allora in moda di brevi biografie di uomini illustri contemporanei, occupano un posto importante le vite di eruditi; ciò specialmente nel *De viris illustribus* di Bartolomeo Fazio, meno nell'opuscolo di egual titolo di papa Pio. Più felice delle latine fu in questo genere una modesta scrittura in volgare, le *Vite di uomini illustri* di Vespasiano da Bisticci (1421-98), un libraio, che a Firenze esercitava la sua professione con molta intelligenza ed amore e che per via di essa si trovava in istretta relazione coi più segnalati uomini di scienza e coi loro nobili protettori. Così egli seppe per propria esperienza o per mezzo di testimoni oculari la maggior parte delle cose, di cui parla, il che appare dal calore e dalla vivacità del suo ingenuo e disadorno racconto.

Un posto separato fra gli storici di allora si deve assegnare a Flavio Biondo. Egli non si preoccupa dell'arte, della bella forma, ma bensì dell'erudizione, della diligente raccolta di notizie storiche ed archeologiche e perfino trascura lo stile. Nato a Forlì nel 1388 dalla famiglia dei Ravaldini, prese parte nel 1423 alla sollevazione contro gli Ordelaffi, onde fu esigliato ed andò a Venezia, dove si guadagnò l'amicizia di Francesco Barbaro. Al principio del pontificato di Eugenio IV si stabilì a Roma, divenne segretario apostolico (1434) e fu in grande favore presso il papa; tuttavia per la sua numerosa famiglia visse per lo più in istrettezze economiche. Seguì Eugenio nella fuga da Roma, prestò l'opera sua al concilio di Firenze e stese l'atto di unione (1439). Sotto papa Niccolò fu lasciato in disparte; come pare, ei non sapeva di greco, epperò non poteva essere adoperato per le predilette traduzioni. Pio II lo apprezzò di nuovo assai; morì il 4 giugno 1463.

La sua opera principale è la storia d'Italia dalla caduta dell'impero romano fino al suo tempo, anche con riguardo agli altri paesi. Egli aveva cominciato il suo lavoro come una storia della sua età dapprima in quattro e poi in dodici libri e solo dopo venne in pensiero di dare al suo disegno una maggiore estensione. In questa forma cominciò l'opera nel 1442 e la compì, dopo

varie interruzioni, verosimilmente nel 1452, in trentun libro, tre decadi ed un libro, secondo la sua partizione. Era per allora un pensiero originale. Intorno al periodo della grandezza di Roma siamo, dice l'autore, bene informati; ma colla caduta della potenza romana decadde anche la scienza e la storia ammutì. Il Biondo vuol dar notizia di quanto avvenne in que' tempi tenebrosi ed il suo tema egli svolge con diligenza degna d'ammirazione. Abbiamo qui il principio della storiografia erudita, che cita le sue fonti, pesa le loro asserzioni e con circospezione sceglie fra esse, ma naturalmente in questi primi tentativi di critica non può ancora evitare gli errori. E la stessa passione per la ricerca distingue i lavori archeologici del Biondo. Nei tre libri della *Roma instaurata*, che furono compiuti nel 1445 o 46 e dedicati ad Eugenio IV, egli dà per la prima volta con qualche compiutezza una topografia dell'antica Roma e tratta in pari tempo anche dell'origine de' monumenti cristiani. L'*Italia illustrata*, presentata nel 1453 a papa Niccolò è opera geografica, storica ed archeologica insieme; il Biondo vuole ristabilire la continuità fra l'Italia classica e la moderna, rotta dall'età barbarica, accertare per le antiche designazioni di luoghi e di popoli i nomi moderni corrispondenti, per i moderni la loro antichità, far rivivere nella memoria quelli scomparsi. Con tale intento passa in rassegna brevemente le regioni e le città del paese e per quest'ultime dà all'occasione notizie sulla loro origine e sulle loro vicende, sugli uomini insigni dell'antichità e specialmente della rinascenza nativi di esse, ricordando poeti, eruditi, artisti, mecenati. Finalmente la *Roma triumphans*, in dieci libri, scritta nel 1459 e dedicata a Pio II, è un manuale di antichità romane, tratta della religione e del sacerdozio, della costituzione politica e militare, dei costumi e della maniera di vita; l'ultimo libro descrive il trionfo degli imperatori. Il proemio parla della grande opera di unificazione ed incivilimento dei popoli compiuta da Roma, opera nella quale stava la base del rispetto e dell'amore universali per la città; nelle istituzioni di questa egli vuole presentare come uno specchio di ogni perfezione. Ma nella chiusa mostra la grande rassomiglianza fra la condizione dell'antica Roma e quella della presente, della Roma papale. Il pontefice è il console, l'imperatore il *magister militum*, i cardinali sono il senato, i re cristiani, i principi, i duchi, i conti e via dicendo, sono i legati, i questori, i *tribuni militum*, i centurioni, ecc. E, come un tempo,

Roma unisce le nazioni ed alle deliberazioni del nuovo console e del senato è sottomesso chiunque voglia esser cristiano. Così anche alla fine della *Roma instaurata* trova conforto alla perdita dell'antica maestà della città nella nuova, che la rende ancora signora della terra, non già per mezzo della forza armata, ma bensì dello spirito e dell'amore. Certo però ci possiamo domandare quanta parte abbia in queste espressioni il vero convincimento dell' autore e quanta l'omaggio al suo alto protettore.

Mentre nelle opere storiche del Biondo appare principalmente il raccoglitore ed il ricercatore erudito, il valore speciale di quelle di Enea Silvio Piccolomini sta precisamente nel fatto che sono così spesso ispirate dalle impressioni immediate della vita. Il monumento del primo periodo della sua vita sono i *Commentarî sul concilio di Basilea*, « non meno libello, che opera storica », come osservò il Voigt (1), destinati a giustificare presso i principi e le nazioni il procedere del concilio e pieni di appassionata partigianeria per questo. Solo una piccola parte delle trattative è narrata, ma proprio quella, che aveva la maggiore importanza, la deposizione di papa Eugenio e ciò che a questa si riconnette (1439). Il primo libro tratta della contesa intorno alle otto verità, la cui dichiarazione racchiudeva in sé la condanna del papa. Enea è un acuto osservatore ed un abile espositore di ciò che ha veduto, estremamente vivace nella rappresentazione della tempestosa seduta del concilio, del turbolento intrecciarsi dei discorsi, del gridío e dell'ondeggiare dell' assemblea, che egli felicemente paragona ad una battaglia ed agli eserciti nemici, che si schierano intorno al loro capo. Quivi egli trova occasione di mostrare a luogo opportuno la sua maestria oratoria; le grandi logomachie dei padri del concilio sono vere opere d'arte. Il cardinale Luigi d'Arles non può certo sul luogo aver parlato così contro l'arcivescovo di Palermo, con tanta classica purezza ed eleganza, colle formule ciceroniane, inserendo esempî pagani, citando versi latini; ma pure a base di tutto questo sta un'orazione reale, animata da quello spirito, condotta con quella argomentazione, pronunciata sotto l'impulso di una vera passione, orazione alla quale Enea non fece che dare forma artistica. Il secondo libro, la deposizione del papa, andò

(1) *Enea Silvio*, I, 231.

perduto; il terzo narra l'elezione di Felice V, e descrive con grande evidenza il conclave sino nelle sue, talvolta anche comiche, particolarità.

La *Storia dell'imperatore Federigo III* riguarda del pari un assai breve periodo di tempo, la spedizione in Italia per l'incoronazione e per il matrimonio (1452) e le turbolenze in Austria (1451-52). L'introduzione tratta dell'origine degli Austriaci ed, in via d'episodio, molto minutamente degl'imperatori della casa di Hohenstaufen. Il viaggio d'incoronazione è in gran parte raccontato giusta quanto l'autore aveva veduto egli stesso, ed è una descrizione di feste, di cerimonie bizantine e di piccoli intrighi politici, ravvivata però dalla rappresentazione efficace di persone, luoghi e condizioni di paesi. L'altro argomento, la sollevazione degli Austriaci, la quale cominciò prima del viaggio e finì dopo il ritorno di Federigo, che, assediato in Neustadt, fu costretto a consegnare il suo pupillo re Ladislao Postumo, era poco onorevole per colui, in cui servigio Enea scriveva. Il carattere di quell'ombra d'imperatore balza fuori chiaramente dalla sola esposizione dei fatti; l'autore pronuncia soltanto un giudizio favorevole, ma abilmente lascia intendere la sua vera opinione nei discorsi altrui che introduce.

La *Cosmografia*, che Pio cominciò essendo papa, nell'estate del 1460, era un'opera di grandioso disegno, che doveva riuscire una descrizione geografica di tutto il mondo allora conosciuto con aggiunta di notizie storiche, sulla cui estensione l' autore stesso sembra non si fosse ancora deciso. Solo una parte fu posta in iscritto ed anche questa fa l'impressione di cosa incompiuta, in molti luoghi soltanto abbozzata. Dopo di avere trattato solo della metà dell' Asia, secondo la sua partizione, Pio lascia intanto il resto da parte e passa all'Europa. Per la geografia e l'etnografia dell'Asia attinge alle relazioni degli antichi, di rado anche di moderni ed esercita critica per quanto gli era possibile. Nella parte riguardante l'Europa il racconto storico diviene più esteso, ma tuttavia per lo più tien conto solo di fatti recenti. Avendo molto e largamente viaggiato, papa Pio ha un vivo interesse per i costumi stranieri; specialmente si estende sulla Germania, che conosceva sì bene per lungo soggiorno. Parlando di essa, scarta i vecchi errori, che erano diffusi in Italia, dà notizie del modo di vita e degli usi, del valore militare dei popoli e dei principi, menziona la magnificenza delle città, i ricchi centri commerciali, le sedi della scienza e non

può naturalmente dimenticare neppure quelle del culto, le cattedrali, le tombe di santi miracolosi.

L'opera de' suoi ultimi anni ed il lavoro suo più caratteristico sono le *Memorie,* una specie di autobiografia, nella quale però, come Cesare, parla di sé sempre in terza persona e così può anche lodarsi senza riguardi. Alcuni luoghi di tal fatta saranno certo stati aggiunti da mano estranea, ma difficilmente tutti, tanto è vero che Pio manifestamente voleva, che il libro non fosse pubblicato sotto il suo nome. Quivi egli cercava gloria di principe non di scrittore e disegnava con compiacenza il proprio ritratto ponendolo sotto una luce favorevole, talvolta più favorevole, che non comportasse la realtà. Il primo libro dà la biografia dalla nascita fino all'elezione al papato; gli altri undici gli avvenimenti del suo pontificato sino alla fine del 1463. L'esposizione non procede secondo un disegno ordinato; vi appare qualche cosa della loquacità della vecchiaia nelle continue digressioni, alle quali dà occasione l'interesse storico, geografico, archeologico. Vi sono descritte le città, che il papa tocca ne'suoi viaggi, i loro edificii, i loro costumi, le loro pubbliche istituzioni; quando s'incontra in un principe, discorre del suo dominio, dell'origine di questo, della sua famiglia e delle vicende di essa, e qualche volta dove viene a parlare di uno stato, ama riferire un intero compendio della sua storia. Ciò che maggiormente ci attrae, è l'osservazione attenta ed amorosa di uomini e cose, che vien fuori ad ogni momento. Papa Pio ha specialmente un sentimento sviluppato della bellezza del paesaggio; spesso celebra con intonazione poetica le magnificenze naturali della sua patria, descrive con un senso idillico luoghi campestri, nei quali a lungo e volentieri dimorava, disbrigando in mezzo al verde delle selve, sulle vette dei monti, presso fresche fontane gli affari del pontificato. Egli chiama sé stesso *silvarum amator et varia videndi cupidus* (principio del lib. IX), là dove cerca di darci una idea di tutte le attrattive del monte Amiata in quel di Siena. Dal monte Cavo presso Rocca di Papa gode il famoso spettacolo di Roma e del Lazio e ci delinea il vasto panorama, che gli si stende ai piedi co' suoi ricordi storici (lib. XI, p. 309). Egli sente il pittoresco de' ruderi dell'antichità nella loro rovina contrastante colla vita della natura, che li ammanta della sua vegetazione: così rappresentò la villa di Adriano presso Tivoli (lib. V). Parimenti si diletta dell'arte, come si vede, p. es., nell'entusiastica

descrizione della cattedrale di Orvieto (l. IV, p. 111) od in quella, piena di compiacimento per la sua nobile opera, degli edificî costruiti per suo ordine a Pienza (l. IX in fine). Ogni spettacolo desta il suo interesse; dà notizie minute di feste e pompe, non solo ecclesiastiche, ma anche profane, descrive spesso cose delle quali poco suole curarsi un uomo di Dio. Gli piace la vista delle truppe, che sotto Federigo d'Urbino devono scendere in campo, degli scudi, degli elmi, delle lancie scintillanti al sole, delle evoluzioni e degli esercizî militari, che eseguiscono dinanzi a lui (l. V, p. 136); assiste ad una *regata* sul lago di Bolsena, segue attentamente tutti i particolari della gara e li descrive con forme desunte da'poeti classici (l. VIII, p. 213).

Ma il libro contiene anche alcune belle testimonianze della sapienza politica di Pio. Egli riconosce, ad esempio, assai chiaramente i danni delle milizie mercenarie (l. IV, p. 100) e, quando, dopo la vittoria dei Francesi presso Sarno su re Ferdinando di Napoli, vede l'arroganza dei curiali francesi, si domanda (ib., p. 106): « Quid agent, si Italiae regnum obtinerent? Ego te, Italia, quantum potero, adiuvabo, ne ullos patiare dominos, quamvis nec Veneti nec Florentini opem afferant, quorum populi, dum te sibi subigere conantur, nec inter se convenire student, externum tibi dominium parant ». Patriottiche e profetiche parole, che dovevano piacere ad un Machiavelli.

Fra gli altri storici del tempo merita almeno una fuggevole menzione anche Benedetto Accolti da Arezzo (1415-1466, dal 1459 cancelliere di Firenze), per il soggetto della sua opera *De bello a Christianis contra barbaros gesto*, la quale racconta in quattro libri la prima crociata. Lo rattristava, egli dice, il vedere i nomi di quegli eroi, che, combattendo per la fede, acquistavano un posto pari a quello degli antichi, abbandonati all'oblio in libri scritti in una forma scipita e disadorna, e voleva procurare loro colla sua classica esposizione la gloria conveniente ed insieme suscitare col loro esempio un nuovo ardore di lotta contro gl'infedeli.

Col progresso degli studî classici va pure crescendo anche l'indipendenza. Più chiara diventa la percezione dell'antichità e più grande l'imparzialità. Lo stile della storiografia si libera dalla servile imitazione di Livio; non si hanno più scrupoli a chiamare le cose moderne col loro nome. Papa Pio e Flavio Biondo esercitano critica sulle fonti, alle quali attingono. L'amore per l'an-

tichità, per quanto grande possa essere, non è però più idolatria per ogni autore, come nel medio evo. E se anche si considera sempre Cicerone come il principale, anzi l'unico modello di eloquenza, questo concetto resta ancora piuttosto nella teoria e non conduce, come nell'età successiva, ad una nuova angustia di forma: i più scrivono semplice, chiaro, con originalità, onde più tardi si ebbe a rimproverarli di poca correttezza. In una lettera del 1474 il Filelfo diceva: « Equidem neminem invenio, vel quam diligentissime inquirens, non modo in hominibus nostris, sed ne in Graecis quidem, qui mihi ulla aut disciplina aut arte satis ex omni parte faciat ». Ma la vera testa critica del tempo fu Lorenzo Valla; egli procede nell'esame degli antichi scrittori con un'audacia, che a noi fa meraviglia e che allora doveva parere, e talvolta era anche in realtà, presunzione ed irriverenza.

Lorenzo, figlio di Luca della Valle, di famiglia piacentina, era nato in Roma (1407), dove ricevette la sua educazione. Ancor giovane compose un confronto tra Quintiliano e Cicerone in favore del primo, il che suscitò grande scandalo. A ventiquattr'anni deluso, in causa della sua giovane età, nella sua aspirazione ad un segretariato pontificio, lasciò Roma ed andò a Piacenza, dove si diede all'insegnamento. Pubblicò allora i dialoghi *De voluptate ac vero bono* (1431), nei quali sotto la veste di discussioni, che finge tenute in Roma tre anni prima fra Leonardo Aretino, il Panormita ed il Niccoli colla partecipazione sua e di parecchi segretarî apostolici, combatte le idee dominanti sul principio morale. L'opera comincia colle lodi, che Leonardo Aretino fa brevemente della dottrina stoica, come di quella secondo la quale la virtù è per sé stessa il massimo bene; lo confuta il Panormita in una dissertazione assai ampia, la quale occupa la massima parte del primo e tutto il secondo libro e propugna l'opinione degli epicurei, che il piacere è il fine di ogni opera umana, che l'anima muore col corpo, che non si deve astenersi da nessun piacere, ma, regolandosi con prudenza, cercare solo quello, che è veramente utile. Il Niccoli, nel terzo libro si dichiara contrario ad entrambi; a suo avviso, essi avrebbero parlato solo nel senso degli antichi filosofi, ma non secondo la loro propria convinzione. Come potevano essi, cristiani, lasciar così fuor di questione la fede? La virtù pagana senza le virtù teologali non vale nulla; che l'*honestas* per sé stessa renda felici, è una pura illusione, come la più semplice

esperienza dimostra. Tale teoria, egli continua, sorse solo quando andò perduta la vera fede, e non si sapeva a che si dovesse la morale riannodare. La dottrina di Boezio è falsa e la filosofia non conosce il sommo bene. Certo la vera felicità è nel piacere (*voluptas*), poiché ogni azione tende ad una ricompensa e non si può concepire senza di questa; ma la differenza sta in ciò, che i cattivi cercano la ricompensa quaggiù, i buoni rinunziano al piacere terreno per il celeste ed il Niccoli finisce con un'entusiastica descrizione di questa celeste *voluptas,* della beatitudine del paradiso.

Dal 1431 il Valla insegnò all'Università di Pavia e poi a Milano. Il Panormita, fino allora suo intimo amico, gli divenne avversario accanito, secondo il Valla, per gelosia della fama, che questi aveva acquistata collo scritto *De voluptate.* Per eliminarne il nome del Panormita, lo pubblicò di nuovo (1433), pose la scena dei dialoghi a Pavia, introducendovi quasi esclusivamente persone pavesi o milanesi, senza fare nel resto modificazioni notevoli; la parte di Leonardo è ora assunta dal giureconsulto Catone Sacchi, quella del Panormita dal poeta Maffeo Vegio, quella del Niccoli dal teologo Antonio da Rho, col quale pure il Valla ebbe più tardi a guastarsi. La lotta per la fede contro la filosofia morale pagana, che credeva di poter fare a meno di quella, fu da lui continuata nel dialogo *De libero arbitrio*, opuscolo pieno di vero ardore religioso, nel quale la forma dialogica è maneggiata egregiamente. Egli attacca il connubio, opera della scolastica, della teologia colla filosofia, connubio che conduce solo su false strade; la filosofia non reca nessun vantaggio alla teologia, anzi la danneggia. Come lo scritto *De voluptate* era una confutazione dei primi quattro libri del *De consolatione* di Boezio, così ora il Valla si rivolge contro il quinto, mostra che in fatto l'onniscienza di Dio non esclude il libero arbitrio, ma che lo spirito umano non riesce a comprendere come esso si possa conciliare coll'onnipotenza divina; in tale questione non si deve voler sapere, ma bensì credere rimessamente. Boezio era un grande ammiratore della filosofia, epperò cadde in errore; i più alti problemi della metafisica sono inaccessibili all'umana conoscenza, sono cose di religione, ed i filosofi, che tutto pongono in discussione, sono come i giganti, che vollero dare la scalata al cielo e ne restarono fulminati. Così fu specialmente anche di Aristotile, la cui presunzione fu da Dio fatta palese e condannata, quando egli nella sua pazza cupidigia di sapere si precipitò nell'Euripo.

Se quivi il Valla si contrappose a' suoi stessi contemporanei umanisti, alla loro fede nell'onnipotenza del sapere, altrove egli è invece loro duce nei colpi che mena contro gli avanzi della scienza medievale. A Pavia scrisse in forma di lettera a Candido Decembrio una critica del trattato di Bartolo *De insigniis et armis*, nella quale dava dell'asino a questo idolo dei giureconsulti, inveiva contro i giuristi moderni in generale, perché mancavano di qualsiasi cognizione degna di un uomo libero ed insultava anche Giustiniano, il quale aveva cercato di soppiantare gli antichi giureconsulti romani veramente grandi. Nei loro attacchi contro la scolastica gli umanisti seguivano l'esempio del Petrarca; ma il Valla procede in quest'opera più risolutamente e più sistematicamente degli altri e dirige proprio alla radice i colpi della sua ascia. I suoi tre libri sulla dialettica mirano a rovinare l'artificioso edificio della consueta logica delle scuole. Egli riduce ad uno i sei *principia* aristotelici, le dieci categorie a tre e semplifica la teoria dei giudizî e specialmente quella de' sillogismi, facendo dovunque vedere le false sottigliezze. La sua acuta ricerca si fonda sulla sana ragione umana e su di una fine osservazione dell'uso della lingua e delle leggi grammaticali; perciò egli riprova anche le barbare formazioni del gergo scolastico. Parimenti criticava nel modo più aspro i concetti metafisici e fisici di Aristotile, le sue idee di Dio, dell'anima, della materia e della forma, la sua dichiarazione della virtù e del sommo bene, ripetendo gli stessi pensieri che appaiono nel dialogo *De voluptate*. La virtù, egli dice, non è sapere, ma atto di volontà, è affetto, e fondamento di ogni virtù è amore, fine il godimento della cosa amata (*voluptas*), cioè di Dio. Talvolta chiama in aiuto anche le dottrine della fede cristiana in questa lotta contro Aristotile e, mentre il medio evo lo considerava come la fonte della più alta sapienza, egli lo tratta senza nessun riguardo, anzi con disprezzo, lo accusa di stoltezza, di contorcimento del significato delle parole, di menzogna. Come suole accadere a chi tende a spazzar via antichi errori, ei si lascia trascinare, conscio della sua forza, al di là dello scopo. Vuole liberare il pensiero dalle pastoie, che gl'impone l'intollerante scuola peripatetica; la sua missione è la lotta per la verità, lotta coraggiosa senza paura d'inimicizie, di pericoli, perfino d'infamia, poiché, se egli ama la gloria personale, v'ha però qualche cosa anche al di sopra di essa, la causa sacra, per cui combatte.

Ed inimicizie non poche gli tirò addosso la sua provocante attività di scrittore, anzi pare che esse lo abbiano cacciato prima di Pavia e poi dall'Italia superiore. Egli si recò presso re Alfonso ancora durante la guerra ed entrò con lui in Napoli nel 1442. Le relazioni di Alfonso colla curia, la quale pretendeva sino da antico la sovranità feudale sopra il reame e preparava così grandi difficoltà alla dinastia, furono il movente dello scritto composto nel 1440 a Gaeta sulla donazione di Costantino, scritto che dimostra essere il documento una tarda falsificazione, l'atto di donazione impossibile e storicamente privo di autorità, tutta la tradizione della lebbra di Costantino e della sua guarigione per opera di papa Silvestro una favola assurda e termina con violenti attacchi contro i papi contemporanei. Questa critica della credenza medievale sull'origine del potere temporale del papa, critica che fu spesso considerata come la più ardita azione del Valla ed alla quale va legato più strettamente il suo nome, non era però nel concetto, che la informava, tanto nuova. Niccolò da Cusa la aveva compiuta non molto prima e già Dante, pur non negando la donazione in sé stessa, ne aveva combattuta nella sua *Monarchia* la validità collo stesso argomento, di cui il Valla si serviva.

Alla corte di Alfonso si occupò dell'autore prediletto del re, di Livio, introdusse molti miglioramenti di lezione, ed osò persino controllarne senza riguardo la narrazione storica. Intraprese pure una critica del testo biblico e verso il 1442 chiuse la vasta sua opera grammaticale in sei libri, le *Eleganze della lingua latina,* intorno alla quale lavorava da parecchi anni. Questa era un'altra grande innovazione. I progressi nell' uso del latino erano l' effetto di un'abilità praticamente acquistata colla lettura degli antichi; si scriveva la lingua, ma non della lingua, onde dominava ancora una certa oscillazione ed incertezza. I manuali medievali erano ormai inservibili ed il Valla ne parla come di cose da gettarsi via. Occorrevano norme sicure per l'uso corretto del latino, ed a quest'opera il Valla si accinge come ad opera patriottica. I Romani conquistarono il mondo in due modi, colla spada e colla lingua e per mezzo di quest'ultima lo dominano ancora; il ridonare dunque alla lingua la sua purezza dopo la lunga barbarie, è liberare Roma dai Galli e costruirla di nuovo, come un altro Camillo.

Le *Eleganze* però non sono una grammatica completa, ma bensì

osservazioni su quei casi dell'uso della lingua, nei quali possono sorger dei dubbi e facilmente incorrere degli errori. Il Valla bandì molti barbarismi ancora comuni dopo il medio evo, per es., stabilì per primo il retto uso di *sibi* e di *suus*, contro il quale ancor peccano tutti i suoi contemporanei. Egli fonda accuratamente i suoi precetti sull'uso degli scrittori, fra i quali dà i primi posti a Quintiliano ed a Cicerone; ma non riconosce un'autorità incondizionata ed esercita la sua critica anche sugli antichi, scopre pure i lati deboli dei grammatici romani, critica senza riguardo perfino Cicerone e pone Quintiliano al di sopra di lui, come già nel suo scritto giovanile andato perduto.

A Napoli, oltre ai nemici letterarî, se ne guadagnò anche degli altri, più pericolosi, fra i monaci. Nel suo dialogo già menzionato *De professione religiosorum* combatté con dialettica stringente il falso concetto del valore dei voti monastici. La regola dell'ordine, egli dice, è una difesa ed un rifugio per quelli, che senza di essa non credono di essere abbastanza forti, come ogni legge è diretta contro i falli dei cattivi e dei deboli; perciò il merito della virtù non è maggiore in convento, anzi, proprio al contrario, è minore che fuori. Quando poi egli asserì di fronte al minorita fra Antonio da Bitonto, che a torto il simbolo degli apostoli era considerato come opera di questi stessi, quegli tonò contro di lui nelle sue prediche (1443). Il Valla lo sfidò ad una disputa, che fu proibita dal re; questi poi, quando il Valla fu citato dinanzi al tribunale dell'Inquisizione fece sospendere il processo. Ma a Roma si trasse profitto dal suo desiderio di ritornare in patria e lo si invitò a comparire, concedendogli un salvacondotto, manifestamente coll'intenzione di sottrarlo alla protezione di Alfonso. Egli si presentò (1445), ma si salvò fuggendo tosto novamente a Napoli ed indirizzò a papa Eugenio un'apologia delle sue idee e de'suoi scritti, che era insieme una violenta accusa degl'inquisitori napoletani.

Niccolò V, che non conosceva gli scrupoli del suo predecessore, chiamò, per consiglio del Bessarione, il Valla alla sua corte, lo elesse segretario apostolico, più tardi professore di rettorica all'Università e gli affidò la traduzione di Tucidide e di Erodoto. Sotto papa Callisto pubblicò di nuovo le sue *Eleganze* in dodici libri, aggiungendovi varî minori scritti grammaticali. Morì il 1° agosto 1457. La sua operosità esercitò un influsso importante e durevole;

l'arditezza del suo spirito lo solleva al di sopra del suo tempo e prepara già una nuova età nello svolgimento del pensiero; l'alta convinzione della santità del vero illumina di una luce più pura anche la sua superbia e la sua presunzione, e ci fa passar sopra agli errori, nei quali lo condusse il suo ardore battagliero.

Da una letteratura come quella di questi primi umanisti, la quale ha un indirizzo essenzialmente erudito, non ci possiamo aspettare opere splendide nel campo dell' arte; la poesia latina anteriore al Pontano ed al Poliziano è fiacca e fredda. Nei versi, che Antonio Loschi vicentino compose ne' suoi anni giovanili a Milano alla corte di Giangaleazzo Visconti, troviamo un patriottismo rettorico, che aderisce agl' interessi del principe e segue l'alternativa della sua politica. Antonio, cui Leonardo Aretino nella dedica della sua traduzione del *Fedro* platonico chiamò *unicum ac summum nostri temporis poetam*, scrisse anche una tragedia *Achilles*, cinque brevi scene divise da cori moraleggianti, sullo stile di Seneca.

Qualche tempo dopo passava per il miglior poeta del suo tempo Antonio Beccadelli, detto il Panormita. Discendente da un ramo emigrato in Sicilia della nobile famiglia bolognese dei Beccadelli, era nato nel 1394 a Palermo, donde ricevette il suo soprannome. Con un sussidio del comune egli lasciò nel 1420 la Sicilia con suo fratello per istudiare diritto nelle più famose Università del continente. A Siena scrisse il suo *Hermaphroditus*, raccolta di epigrammi scherzosamente osceni, in mezzo ai quali ne troviamo con istrano contrasto anche alcuni di serî, come epitafî per donne onorate. Esso è indirizzato a Cosimo de' Medici per divertimento di lui, che della prima parte doveva dar lettura a'suoi ospiti dopo il pranzo, della seconda dopo cena, quando si fosse bevuto: *sumpta madidis sit lectio coena.* Il libretto fu pubblicato nel 1425 o 26 e destò grande scandalo fra i teologi; Antonio da Rho scrisse un'invettiva contro l' autore, Fra Roberto da Lecce, san Bernardino da Siena, il beato Alberto da Sarteano ed altri predicarono contro l'infame libro e lo bruciarono pubblicamente; il Guarino, che prima in una lettera a Giovanni Lamola (1426) lo aveva molto lodato, compose più tardi una velata ritrattazione (1435). Anche presso la posterità la composizione dell'*Hermaphroditus* fu come una macchia, onde rimase bruttato il nome del Panormita. In ogni caso si andò troppo oltre, quando da codesti epigrammi

si trassero conchiusioni sui costumi stessi dell'autore. Egli semplicemente imitò Marziale e i poeti delle priapee e si difese come gli antichi, come Catullo e Marziale, distinguendo la sua vita da' suoi versi (II, 11). L'indecenza pareva allora, come per molto tempo prima e dopo, il condimento necessario dello scherzo.

Il Panormita soggiornò poi a Piacenza, a Bologna, a Padova; si trattenne a Roma e, se il dialogo del Valla *De voluptate* rispecchia condizioni reali, vi avrebbe condotto nel 1427 una vita piacevole in una bella villa. Per invito dell'arcivescovo di Milano, Bartolomeo Capra, si recò a scopo di studio a Pavia e, poiché la sua famiglia non voleva più prendersi cura di lui e desiderava che ritornasse in patria, cercò alla corte di Milano un impiego, che dopo lunghi sforzi gli fu concesso a splendide condizioni alla fine del 1429. Riceveva come poeta e storiografo la grossa somma di ottocento scudi d'oro di stipendio e faceva, secondo il suo costume, un grande sfoggio di servi, di cuochi, di cavalli, quale riteneva si convenisse alla sua posizione ed alla sua nascita. Nel 1432 si fece presentare all'imperatore Sigismondo a Parma e ne ebbe la corona di poeta. Quest'onore, al quale tanto avidamente aveva aspirato il Petrarca, aveva certo perduto dopo di allora la sua importanza, e nel secolo XV imperatori, principi, città lo conferivano ad uomini di ogni fatta, così che divenne ben presto oggetto di derisione. Ma di quale autorità godesse il Panormita come poeta, prova il caso, narrato in una lettera del Guarino, di un giuntatore, che a Verona (1433) si spacciò per il Panormita, in seguito di che fu abbracciato dal podestà e dai più cospicui cittadini ed invitato a splendidi banchetti. Se non che il Panormita non corrispose all'alta aspettativa, che di lui si era concepita; il grande poema in lode del duca Filippo Maria, che sì spesso annunziava e per il quale appunto era stipendiato, non comparve mai. I suoi versi conservati, oltre all'*Hermaphroditus*, epitafî, epigrammi ed elegie in dileggio de'suoi avversarî, in lode di principi, di amici e delle belle da loro amate, fanno una ben meschina figura di fronte a quelli del Poliziano e del Pontano; biasimava il Porcello per la gonfiezza della sua poesia, ma egli invece cade nell'altro estremo e diviene pedestre e triviale: e con tutto ciò pretende di non poter far versi, se non quando è infiammato dall'entusiasmo, dal *furor*. La sua più bella poesia è la lunga elegia al Lamola, che vuole allontanarlo da Bologna e dall'amata: *Desine me placida*

verbis abducere terra, colla descrizione della visita alla bella, che cercava di avvincerlo con lamenti e carezze.

Pare che anche il duca si sentisse deluso e gli togliesse la sua grazia, sicché il Panormita lasciò finalmente Pavia e ritornò nell' Italia meridionale (1435), dove trovò la più benigna accoglienza presso re Alfonso, diventò il suo lettore ed il suo consigliere letterario ed anche sotto il successore di lui Ferdinando godette di una posizione comoda ed influente. Ma la sua attività letteraria cessò quasi del tutto e nel lungo tempo sino alla sua morte (1471) non produsse che l'insignificante libro *De dictis et factis* e poche lettere, orazioni e versi. Ciò nondimeno egli promosse con molto zelo l'umanesimo in Napoli ed il Pontano nel suo dialogo *Antonius* ce lo rappresenta, quando vecchio raccoglieva intorno a sé nel portico Antoniano gli uomini autorevoli e dotti, giudicava acutamente e con calzanti arguzie di cose di ogni genere, chiamava a sé i passanti, li interrogava al modo socratico e se ne faceva beffe.

Epigramma ed elegia erano ancora le forme più vivaci della poesia latina; i tentativi epici dovevano interamente fallire per la mancanza di facoltà inventiva, onde in generale peccavano i poeti di quel tempo. Alcuni, imitando nella forma gli antichi, derivavano dall'antichità anche la loro materia. Maffeo Vegio da Lodi, il quale viveva a Milano ed a Pavia fra il 1430 ed il 1440, si accinse con la temerità propria degli umanisti a continuare la più ammirata opera della poesia classica, l'*Eneide*, e scrisse a tale scopo un complemento del duodecimo libro. Ma che cosa poteva egli aggiungere? Quello che Virgilio aveva sapientemente lasciato alla fantasia del lettore, i funerali di Turno, il matrimonio di Enea, alcune parole sul suo felice governo e sulla sua assunzione fra gli dei; a lui la storia non pareva finita, se non accompagnava il suo eroe fino alla morte, ma non trovò più materia poetica. Il poema del vello d'oro (*Velleris aurei libri IV*) riferisce molto brevemente la vera azione, mentre la parte più ampia è occupata dai maneggi degli dei, i quali si riscaldano, parlano continuamente, scendono sulla terra, mandano i loro messaggi; anche qui abbiamo una forte imitazione dello stile virgiliano. Più poetico è l'*Astyanax*, almeno nella parte lirica, nei commoventi lamenti di Andromaca.

Più tardi a Roma Maffeo Vegio fu da papa Eugenio eletto datario e canonico di S. Pietro, finalmente entrò nell' ordine agostiniano e morì nel 1458. Da allora in poi la sua attività letteraria si

rivolse tutta a soggetti cristiani: ma nella sua *Antonias* dedicata ad Eugenio, egli tratta la visita dell'eremita Antonio all'eremita Paolo proprio nella stessa maniera, in cui aveva prima trattato le favole pagane. Vi troviamo lo stesso apparato di paragoni epici, gli stessi versi imitati da Virgilio, le orazioni, solo che in luogo degli dei classici parlano Dio e Lucifero.

Sede della poesia latina fu specialmente la corte di Rimini sotto la signoria di Sigismondo di Pandolfo Malatesta. Questo principe guerriero ed ambizioso possedeva una non iscarsa coltura; ma gli si rimproveravano scostumatezza, crudeltà, irreligiosità; la sua guerra contro la Chiesa avrà contribuito a procurargli tale cattiva fama. Papa Pio II lo fece bruciare *in effigie* con grande solennità dinanzi a S. Pietro e più tardi (1463) lo costrinse a chieder perdono ed a fare abiura della sua eresia, specialmente dell'opinione, che l'anima muoia col corpo. « Egli edificò, dice il papa nei suoi *Commentarî* (l. II, p. 51), una magnifica chiesa a Rimini in onore di san Francesco; ma la riempì in modo di opere pagane, che essa pareva un tempio, piuttosto che di cristiani, di infedeli, che adorassero i demonî ». Questa chiesa di S. Francesco fu costruita in gran parte secondo il disegno di Leon Battista Alberti; nelle sette nicchie degli archi del fianco esterno occidentale furono collocati dei sarcofagi destinati ad accogliere le ceneri dei dotti e dei poeti della corte ed in una cappella della chiesa Sigismondo fece erigere uno splendido sepolcro per la sua concubina, mentre questa era ancor viva, coll'iscrizione foggiata alla pagana *Divae Isottae sacrum.* Celebrare questa bella Isotta degli Atti, l'amata, più tardi la moglie, del loro signore, era il principale ufficio dei poeti della sua corte, di Basinio Basini da Parma e del Porcello da Napoli, che già abbiamo imparato a conoscere come storico del Piccinini, mentre il principe stesso la cantava in versi italiani. Basinio scrisse nel 1449 e negli anni seguenti un *Isottaeus* in tre libri, raccolta di epistole poetiche alla foggia delle Eroidi d'Ovidio, che si fingono scambiate fra Sigismondo, Isotta, il padre di lei ed il poeta stesso. Il Porcello rappresentò in dodici elegie acceso di amore per Isotta Giove stesso, che la lascia però durante il tempo di sua vita al suo Sigismondo, per far valere le proprie pretensioni dopo la morte di lei.

Il Basini aspirava tuttavia specialmente alla gloria di epico; talvolta trattò, come il Vegio, argomenti antichi, tal'altra si prese

a soggetto le lodi del suo protettore. Assai giovane, quando ancora studiava a Ferrara sotto il Guarino ed il Gaza, compose una *Meleagris* in tre libri, dove, pieno il capo della lettura di Omero, amplia la narrazione di Ovidio coll' imitazione dell' *Iliade*, desumendo talvolta da questa intere scene e perfino parole. A Rimini poi cantò nei tredici libri della sua *Hesperis* (intorno al 1455) le lotte del Malatesta come condottiere dei Fiorentini contro Alfonso di Napoli (1448) e Ferdinando duca di Calabria (1452). Di questa guerra egli fece una grande impresa nazionale in difesa della libertà italiana contro gli Spagnuoli, gl' invasori esperici, onde il titolo dell'opera. Egli traveste anche queste figure moderne secondo la foggia degli eroi d'Omero, fa che vadano armati, che combattano, parlino, facciano sacrifizî come questi, che gli dei guidino dall'alto le loro imprese, e da capo introduce per ornamento scene dell'*Iliade* e dell'*Odissea* nel suo prosaico racconto. Anche quivi non manca l'omaggio ad Isotta: il suo eroe compie una fantastica navigazione all'isola Fortunata, corrispondente ai soliti viaggi all' Ades, ed ivi lo accoglie la ninfa Psicheia, figlia di Zefiro, gli dona il suo amore, lo conduce al tempio della gloria ed a visitare l'altro mondo; ella, la bella immortale, è chiamata dagli Dei Isottea (VIII, 36). Le opere di Sigismondo sono nel poema esagerate mostruosamente:

Sic e formica faciunt elephanta poetae,

motteggiava a buon dritto Giano Pannonio in un epigramma. Il Basini inoltre scrisse un poema didattico abbastanza arido, i due libri degli *Astronomica*, ed attendeva ad una nuova epopea, l'*Argonautica*, dipendente da quella di Apollonio Rodio, quando appena a trentadue anni lo colse la morte (1457).

Aurelio Trebanio da Napoli in un poema fece che Giove narrasse magnificandoli i fatti di Sigismondo. E così il Porcello, quando, lasciata Rimini, viveva alla corte di Federigo d' Urbino, celebrò questo in una *Feltria* e lodò altri nelle sue elegie, promettendo loro sicura l'immortalità, purché lo pagassero:

Perpetuo vivet aeterno carmine nomen
  Sforcigenum, nam te candida ad astra feram.....
Sis felix vatisque memor, qui laudibus effert
  Sforcigenas, qui fert nomen in astra tuum.

Così parlava a Francesco Sforza, quando questi era ancora condottiero. E con tali ampollosi elogi i poeti si cantano anche fra loro.

Il poetare del Filelfo ha tutta l'aria di un vero mestiere. La prima cosa, che ha in mente, ancor prima di saper bene, che sia per iscrivere, è il numero dei versi, il quale deve essere un bel numero rotondo, per poterne poi menar vanto. Le sue satire sono diecimila versi, in dieci libri, ciascuno di dieci satire e ciascuna satira ha precisamente i suoi cento esametri, ond'egli, colla sua predilezione per i titoli greci, le chiama *Hecatosticha*. Scrisse dieci libri di epigrammi, intitolati *De iocis et seriis*, da capo diecimila versi; cinque libri di odi (*Carmina*), per la massima parte canti di elogio a principi ed altri personaggi, solo cinquemila versi; ma voleva ancora compire il numero di dieci libri, cento odi, dieci mila versi. Scrisse persino poesie greche, certo non in tale quantità, ma però tre libri di due mila e quattrocento versi.

Le satire furono da lui cominciate a Firenze e compiute a Milano il 1° dicembre 1448, come egli stesso alla fine esattamente notò. In questi componimenti poetici volle non solo biasimare i cattivi, ma anche lodare i buoni (IV, 10): « Satyrae vis inclyta iuxta Invehit in vitium, virtutem laudibus effert ». Ne avviene che sotto quel titolo si mescolano componimenti di carattere diverso. Spesso sono una specie di epistole a singole persone con esaltazioni laudative, consigli, insegnamenti, lamenti, preghiere e scherzi, con numerose allusioni alla sua vita ed agli avvenimenti del tempo, che dànno a queste poesie un interesse biografico e storico. Una cosiddetta satira (IX, 6) è proprio semplicemente una commendatizia al cancelliere Gaspare Schlick per Niccolò Arcimboldo, che andava ambasciatore alla corte dell'imperatore Federigo. Non mancano del tutto luoghi ricchi di efficacia poetica, come quello (III, 4), dove egli con sincero calore si volge contro la superstizione ed i cattivi sacerdoti. Talvolta è anche felicemente colpito il tono famigliare, come nell'epistola mezzo scherzosa e mezzo seria a Catone Sacchi colla domanda del cibo quaresimale (VI, 3).

La *Sphortias* del Filelfo doveva naturalmente comprendere ventiquattro libri, come l'*Iliade*; ma egli non andò oltre l'undecimo, anzi nei manoscritti se ne trovano solo otto ed il tutto rimase inedito. Il poema doveva contenere la storia di Francesco Sforza fino al suo vittorioso ingresso in Milano; la parte conservata arriva solo fino ai fatti d'arme contro i Veneziani presso Caravaggio

(1448). In complesso non abbiamo dinanzi che una narrazione storica; l'invenzione, povera come sempre, consiste nell'avventura amorosa di Carlo Gonzaga a Piacenza e nella barocca intromissione degli dei classici, che prendono parte alle lotte, ispirano all'eroe le sue risoluzioni e gli preparano difficoltà. Febo perfino si innamora della moglie dello Sforza, Bianca Maria, e vuole ingannarla sotto le forme del marito, il che per fortuna gli è vietato da Giove. Tutto ciò non impedisce, che apparisca anche sant'Ambrogio e si faccia parola delle cerimonie del culto cristiano.

Giannantonio Campano, nato nel 1428 di poveri genitori in Cavelli, castello della Campania, era felicemente dotato da natura, scrisse con agilità e spigliatezza, che diviene però spesso negligenza; alla sua poesia manca la lima. A Perugia (dal 1453) celebrò Diana l'amata di Braccio Baglioni, cioè, come sembra, Margherita, moglie di Francesco della Bottarda, rappresentò ne' suoi versi feste, balli e giuochi cavallereschi, coi quali Braccio rendeva omaggio alla sua bella. Il Campano parla come se le bellezze di lei avessero colpito lui stesso, mentre poetava per un altro; ma canta anche il suo proprio amore, una Silvia ed una Suriana, e trova qua e là qualche bello ed efficace motivo, come nell' elegia *De discessu amasiae* (II, 10) o nell'altra *Ad se ipsum de Dianae discessu* (I, 23), attraente rappresentazione idillica dell'amata, che in campagna, in mezzo alla bella natura, vince nella danza le ninfe ed è incoronata da Flora.

Dopo l'elezione di Pio II ne divenne poeta di corte ed istoriografo, compose la biografia del papa e lo rallegrò co'suoi epigrammi. Pio lo creò vescovo di Cotrone e poi di Teramo negli Abruzzi; ma la dignità ecclesiastica mutò ben poco la sua maniera di pensare. Era un allegro e spensierato compagnone, che amava anzi tutto la comodità, una mensa ben provveduta ed una piacevole conversazione. I suoi versi e le sue lettere al cardinale di Pavia, al quale lo legava un'intima amicizia, parlano molto di banchetti e sono ricche di spirito e di facezie; una serie de' suoi epigrammi si riferisce a frutta, erbaggi, uccelli, pesci ed era certo destinata a rallegrare la tavola, mentre si mangiavano le cose cantate. Si vede che alla corte di Pio II non si mortificava soverchiamente la carne. Anche la sua Suriana egli non aveva dimenticato (*Carm.* V, 12; *Epist.* IV, 3); ma almeno non poteva più cantare d'amore, epperò la sua poesia non ebbe più che soggetti insignificanti. Pom-

ponio Leto non aveva dunque tanto torto, quando pretendeva che le Muse lo avessero abbandonato, dopo che i suoi capelli erano caduti sotto la tonsura (vedi *Carm.* VII, 37).

Più seria divenne la sua vita sotto Paolo II; nel 1471 fu col cardinal legato Francesco Piccolomini inviato alla dieta di Ratisbona; la Germania gli dispiacque assai ed in lettere e poesie egli si scaglia violentemente contro il freddo paese dei barbari, dal quale vorrebbe tosto scappare. Reduce l'anno seguente, esaltò eccessivamente il nipote di Sisto IV, Pietro Riario, cardinale di S. Sisto, come ciò che la terra aveva di più elevato e di più splendido. Il papa lo elesse prefetto di Todi e poi con rapido cambiamento lo trasferì nel medesimo ufficio a Foligno ed a Città di Castello. In quest'ultima località una nobile azione fu causa della sua rovina: dovendosi costringere gli abitanti ad accogliere la soldatesca pontificia, onde sarebbe stato necessario mandar fuori donne e fanciulli, preso da compassione e da sdegno, scrisse a Sisto, consigliando e quasi minacciando (*Epist.* IX, 4). Cadde in disgrazia, cercò invano a Roma udienza e perdono, ma anche a Napoli, dove si recò, non ricevette che belle promesse, sicché, deluso ed inasprito, andò nel suo vescovado di Teramo (1475), ove condusse vita stentata. Morì nel 1477 durante un soggiorno a Siena.

Il panegirico è la nota fondamentale della poesia latina di allora; non la manifestazione degli affetti, non la rappresentazione del mondo interiore ed esterno, ma bensì l'esaltazione di persone e di opere era considerata come l'essenziale argomento della poesia seria. Quando principi e stati tributavano onori e doni ai poeti e li assoldavano, questi rendevano il contraccambio con lodi e credevano di compensarli ad usura; essi erano i distributori dell'immortalità. In questo tempo si va formando un alto concetto della potenza della penna; solo lo scrittore tramanda i nomi alla posterità, dà eterna gloria od eterna vergogna. Il poeta apparisce uguale per condizione ai principi, anzi superiore; Can Grande, dice Flavio Biondo, è più noto per la sua relazione con Dante, che per nessun'altra cosa e di re Roberto si sa ancora alcunché proprio solo perché fu amico del Petrarca (*Italia Illustr.*, p. 377 e 416).

In un tempo, nel quale la coltura classica veniva mano mano conquistando il mondo, i suoi rappresentanti avevano una parte singolarmente importante ed influente. Un uomo solo, come Vittorino da Feltre od il Guarino, diffonde intorno a sé l'amore per

gli studî dove prima dominavano ignoranza ed indifferenza; il soggiorno di Enea Silvio in Germania dà anche là il più potente impulso al rinascimento. Come si ricercano i maestri famosi, come accorrono alle loro lezioni pieni di zelo e di riconoscenza i discepoli! E codesta coltura, consistente nella risorta eloquenza e sapienza degli antichi, conscia della propria dignità, sente di essere la coltura universalmente umana, l'unica veramente degna dell'uomo; perciò appunto essa viene designata, giusta l'esempio di Cicerone, col nome di *studia humanitatis* e si contrappone decisamente alle discipline scolastiche medievali, anzi tutto alla giurisprudenza professionale, che gli umanisti trattano con disprezzo. L'autorità, di cui l'erudito godeva, la posizione cospicua, alla quale saliva colle proprie forze e con faticoso lavoro, destava in alcuni, come nel Filelfo, una smodata arroganza; ma già quasi tutti hanno un alto sentimento di sé, una superba persuasione del valore di ciò che essi producono ed operano.

Codesta coscienza, che hanno gli umanisti dell'importanza della propria personalità e di tutte le sue manifestazioni, si rispecchia di nuovo specialmente nei loro molti epistolarî. Ve n' hanno, e spesso assai copiosi, della maggior parte degli umanisti più segnalati, e di molti, come di quelli del Poggio, di Francesco Barbaro, del Filelfo, del Campano, sappiamo, che furono dagli autori stessi raccolti e pubblicati. Le lettere latine erano composte già col pensiero della pubblicità, erano considerate come opere letterarie e come tali passavano tosto di mano in mano cercate ed ammirate; il Poggio mandava talvolta da leggere agli amici copie delle epistole, che gli parevano interessanti e bene riuscite. Perciò se anche già fin dal Petrarca sentiamo gli autori ripetutamente protestare che nelle lettere essi si abbandonavano a trattare confidenzialmente, che scrivevano affatto senz'arte e senza pretensioni, non prestiamo lor fede; essi pensavano non solo al destinatario, ma insieme anche al pubblico. Il Filelfo, quando gettava giù qualche cosa in fretta, scriveva italiano, affinché ciò non arrivasse alla posterità. Certo noi leggendo molti fra codesti scritti, i quali non contengono se non complimenti o trattano d'affari, ci meravigliamo, che essi potessero interessare ad altri, che a colui al quale erano diretti; ma era appunto il tempo, in cui si idolatrava lo stile e si curava meno il contenuto che la latinità. Frequenti sono poi le moralizzazioni, per le quali non mancavano mai parole agli umanisti, così che

quelle lettere si allungano straordinariamente, divengono veri trattati, come già vedemmo presso il Petrarca. Altre sono ripiene di erudizione archeologica o trattano di questioni letterarie e linguistiche. La lettera offriva appunto la forma più comoda per qualunque pensiero o notizia si desiderasse mettere in pubblico.

Delle lettere del nobile veneziano Francesco Barbaro (1398-1454) molte hanno un contenuto politico e sono perciò importanti, essendo l'autore vissuto sempre in mezzo agli affari della sua repubblica. Di grande importanza per la storia civile e della coltura è la corrispondenza di Enea Silvio, specialmente del tempo, in cui egli viveva ancora alla corte dell'imperatore, quando spesso le fila della politica passavano per le sue mani ed egli procurava di tener informati delle novità i suoi corrispondenti. Ma per pregî estetici tengono senza dubbio il primo posto le lettere del Poggio, appunto perché in esse sono meno palesi l'artefatto ed il ricercato, il carattere letterario. Due delle narrazioni, che egli scrisse durante il concilio di Costanza, sono divenute famose, quella della voluttuosa vita dei bagni di Baden e quella dell'eloquente difesa e dell'eroica morte di Girolamo da Praga, il quale destò in lui la più alta ammirazione. Nessun'altra opera ci rispecchia poi così vivamente il movimento umanistico del tempo, come le lettere che diresse da Roma al Niccoli. Inoltre egli scrive per lo più facile e piano, in un tuono famigliare, al quale non isconvengono una certa trascuratezza ed il latino talvolta abbastanza barbarico. Con grande freschezza e vivacità narra ora una piccola avventura piacevole, ora una scena attraente delle sue escursioni alla ricerca dell'antichità, racconta come a Ferentino due graziose fanciulle lo guardassero, mentre copiava un'iscrizione nascosta fra il verde, ed egli ricreasse alla loro vista gli stanchi occhi (*Epist.* III, 20), o come a Roma, mentre cercava di decifrare una difficile e nascosta iscrizione sulla porta S. Lorenzo, le donne passanti si fermassero, ridessero delle sue pazzie ed egli stesso facesse eco alle loro risa (III, 21). L'austero Niccoli si scandolezzava di tale leggierezza e lo rimproverava. Un piccolo capolavoro di relazione di viaggio è il racconto della sua gita attraverso l'*ager tusculanus*, tutta piena del buon umore proprio delle passeggiate di piacere (IV, 13, del 1430). Egli non solo dà notizia delle antichità, ma anche osserva dovunque la postura del paesaggio, la vista dai luoghi, dove stanno le rovine e molto argutamente descrive il suo misero alloggio a Borghetto

presso Grottaferrata e la musica dei cani e degli asini, che alternativamente riempiva l'aria e gli conciliava il sonno.

Dall'alta coscienza di sé propria degli umanisti proviene la loro irritabilità. Nel sentimento della loro superiorità sempre proclivi essi stessi alla critica, non possono tollerare l'altrui biasimo, neppure il più lieve, e come trasmodano nella lode, così anche nelle loro invettive, appena siano assaliti. Erano una razza di accattabrighe, onde il secolo XV fu pieno di contese letterarie; l'invettiva nella sua forma più violenta e più rude divenne uno speciale genere letterario. Il Petrarca aveva aperto la via e data già l'intonazione, della quale offrivano esempio anche gli epigrammi di un Catullo e di un Marziale. Quando Coluccio Salutati e Cino Rinuccini rispondevano appassionatamente agli attacchi del Loschi contro la loro patria, Firenze, avevano almeno la scusa del patriottismo; le lotte seguenti si aggirano quasi sempre solo intorno ai più futili motivi personali e mancano di interesse di fatto. L'aspra inimicizia fra Leonardo Aretino ed il Niccoli sorse, perché il primo non aveva mostrato il dovuto rispetto alla Benvenuta, la concubina del secondo; il Niccoli sparlò di Leonardo e questi diresse contro il suo intimo amico di prima uno scritto, nel quale gli levava la pelle (*Oratio contra nebulonem maledicum*). Anche l'invettiva del Guarino contro il Niccoli fu provocata dalla maldicenza di quest'ultimo.

Scipione Mainenti di Ferrara, più tardi vescovo di Modena, aveva una speciale venerazione per il suo grande omonimo romano ed il Poggio scrisse per compiacerlo una lettera, nella quale paragonava Scipione a Cesare e riconosceva al primo la precedenza (1435). Era un'esercitazione rettorica; per far piacere ad un altro il Poggio avrebbe forse sostenuto il contrario. Ma Leonello d'Este, marchese di Ferrara, era a sua volta un grande ammiratore di Cesare, così che il suo erudito di corte, il Guarino, si vide licenziato ad attaccare il Poggio, quantunque questi fosse suo amico. Il Poggio rispose con una difesa diretta a Francesco Barbaro, tuttavia in forma conciliante, e ben presto i due avversarî furono di nuovo buoni amici. Ma quando un terzo, Ciriaco d'Ancona, osò intromettersi nella contesa a favore di Cesare, allora il Poggio in una lettera a Leonardo Aretino lo qualificò per un asino a due gambe, per un satiro barbuto, un affamato mendicante.

Molto più accanita e disaggradevole fu la contesa tra il Poggio

ed il Filelfo. Oltre alle sue satire questi indirizzò nel 1437 a'fuorusciti fiorentini un libello in prosa contro Cosimo de'Medici, nel quale lo incolpava di essersi arricchito per mezzo di omicidio (di papa Giovanni XXIII), di inganno e di falsificazione, accusava anche il Poggio di furto e di omicidio, e così via. Il Poggio, rispondendo, si diede dapprima l'aria di voler solo difendere e vendicare il suo amico Niccoli, ed alla prima fece seguire tre altre invettive. Da ambe le parti furono armi di combattimento le più grandi sconcezze; si cercava di superarsi a vicenda negli insulti, si accusava l'avversario dei vizî più bassi e lo si denunciava colpevole di ogni possibile delitto. Il Filelfo avrebbe ingannato a Venezia Leonardo Giustiniani ed a Bologna derubato un frate minore; il Poggio alla sua volta avrebbe persino ammazzato suo padre e fatto di sua madre una Giocasta (*Sat.* V, 7). Non si accontentano di denigrare personalmente l'avversario; attaccano anche la famiglia, le più intime relazioni della vita privata, il che getta uno sprazzo di luce sinistra sul concetto d'onore del tempo. Là sono raccontati dei genitori scandali d'ogni sorta; il Poggio sa narrare cose orribili di donna Teodora ed il Filelfo altrettali di donna Vaggia. La maggior parte di ciò che qui viene ammannito, è la più spudorata menzogna, che si rivela già nell'esagerazione e che può anche essere dimostrata per quelle parti, ove giungono le nostre cognizioni, come per il soggiorno del Filelfo a Venezia ed a Bologna. Questo mentire senza riguardi era considerato arma opportuna e permessa nelle lotte letterarie e l'attaccato non si curava della confutazione, perché generalmente si sapeva, che si trattava di menzogne. Siffatti libri pieni di sconcezze e calunnie erano poi dedicati ai principi ed accettati da loro con riconoscenza, come le satire del Filelfo da re Alfonso.

Il Filelfo, quantunque non meriti certo la nostra stima in più alto grado che il suo avversario, ha tuttavia di fronte a lui un vantaggio per la forma della sua invettiva. Essa è in lui solo una parte della satira generale; egli guarda le cose con l'occhio più sereno del moralista, epperò tratteggia le singole figure come esempi, spogliando così apparentemente le sue caricature dell'elemento personale, anche quando si tratti de'suoi più odiati nemici; si atteggia a difensore della virtù, facendo le viste di non parlare per proprio interesse, vuol essere il Giovenale del suo tempo, sferzarne la corruzione, della quale sono parte i Niccoli, i Carlo Are-

tino, i Poggio ed i Cosimo. Così la morale diventa per lui comodo pretesto e maschera della più velenosa polemica. Anche il verso ha pur sempre una maggiore dignità e queste brevi poesie, ciascuna di cento versi, non dilagano tanto nel prolisso chiaccherío, che troviamo nelle prose di lui stesso, del Poggio e di altri.

Il più curioso si è, che tuttavia il Poggio ed il Filelfo fecero ancora pace insieme, senza dubbio allorquando quest'ultimo cercò di riguadagnare il favore dei Medici (*Sat.* VII, 7) dopo la morte del duca Filippo Maria. Ma se il Filelfo si piegava per interesse dinanzi ai potenti, contro i vecchi nemici letterarî serbava il veleno nell'anima e dopo la morte del Poggio diverse volte menò vilmente colpi contro di lui.

Lo spirito battagliero del Poggio non si calmò neppure nell'età avanzata; una disputa fra lui ed il greco Giorgio di Trebisonda finì in una vera rissa alla presenza degli altri segretarî pontificî (1451). Poco dopo (1451-53) egli ebbe la sua seconda grande polemica, quella con Lorenzo Valla. Avendo veduto in un manoscritto delle sue lettere, allora da lui pubblicate, apposte ad alcune di esse delle glosse, che ne criticavano lo stile, le attribuì al Valla, mentre questi pretendeva che fossero di un giovane catalano suo discepolo. Di qui ebbe origine la prima invettiva, nella quale accanto alle solite ingiurie è rimproverata al Valla la sua irriverenza verso i grandi antichi e le *Eleganze* sono chiamate puerili e pedantesche discussioni. Il Valla rispose coi tre primi libri dell'*Antidotum*: egli non è più moderato, ma, come di solito ne'suoi lavori, anche nelle polemiche procede più sistematicamente ed è superiore al suo avversario in dialettica ed in dottrina filologica. Ma il Poggio teneva in pronto altre armi, che trovò nelle relazioni del Valla coi monaci. Già alla fine della prima invettiva gli minacciava un'accusa di miscredenza; nella seconda lo incolpa di bestemmia contro Cristo e di eresia, per le quali il Valla sarebbe stato già condannato al rogo a Napoli, graziato solo per l'intromissione del re e punito colle verghe. La terza invettiva contiene una trovata di una malignità veramente grandiosa. Vi si racconta, come il Valla per le sue scelleraggini andasse all'Inferno e come i diavoli fossero pronti a cominciare i suoi tormenti; come poi venissero invece nell'idea di rimandare piuttosto un tal furfante nel mondo, affinché lo corrompesse e lo conquistasse a Satana. Ed ecco che il Poggio ci mostra l'assemblea infernale far festa al suo seguace

ed il Valla vantarsi de' suoi vizî, promettere di rimaner loro fedele e prestare giuramento di obbedienza a Lucifero in una forma che non è lecito di descrivere più precisamente. Nel vestibolo dell'Inferno gli è inalzata una statua colossale coll' iscrizione: « Laurentio Vallae de inferis commilitoni bene merito ». Il Valla si vendicò nel dialogo del suo *Apologus* con un'altra invenzione; finse che il Poggio sostenesse un esame di latino alla presenza del cuoco e del mozzo di stalla del Guarino e che dalle cognizioni di questi rimanesse svergognato. Il Poggio scrisse ancora una quarta ed una quinta invettiva, quest'ultima in risposta all'*Apologus*; il Valla fece seguire un secondo dialogo ed un quarto *Antidotum*. Invano Francesco Barbaro cercò di conchiuder la pace, come altre volte gli era riuscito. Ma quasi comico è vedere farsi in mezzo come paciere il Filelfo con una lettera diretta ad entrambi i contendenti insieme (7 marzo 1453), nella quale rappresenta ad essi assai bene l'indegnità del loro contegno, del loro reciproco mentire ed insultarsi e dice che egli stesso non sa pensare senza un senso di vergogna alle sue vecchie polemiche. Frattanto però egli non desisteva dalla sua disputa con Candido Decembrio; quando si tratta degli altri gli umanisti hanno sempre la virtù sulle labbra.

Già prima il Valla aveva avuto una polemica col francescano Antonio da Rho per le sue *Eleganze* ed un'altra contro il Fazio ed il Panormita relativa alla sua storia di Ferdinando d'Aragona. Il Poggio pose il suo ardore battagliero anche al servigio della curia, attaccando in un libello l'antipapa Felice ed il concilio di Basilea (1447). Il Filelfo lottò aspramente per lunghi anni contro Candido Decembrio, che era suo rivale a Milano, contro Lodrisio Crivelli, quando questi difese contro di lui la memoria di Pio II, contro Galeotto Marzio da Narni, che aveva osato criticare la sua *Sforziade*, e contro altri ancora. Il Panormita polemizzò con Antonio da Rho e quando, invece di rispondere con adulazioni al Porcello, che, come a tanti altri, aveva anche a lui rivolto il suo canto, ne derise in un'elegia la predilezione per parole altitonanti e vuote, ebbe da lui in ricambio un'invettiva poetica. Ed in versi lo stesso Porcello e Tommaso Seneca da Camerino attaccarono Basinio alla corte di Rimini, perché egli sosteneva l'assoluta necessità degli studî greci per i letterati, dopo di che dimostrò coi molti errori metrici la loro ignoranza. A tutte queste e ad altre dispute letterarie si aggiunse la contesa del pari comabattuta con molta asprezza

fra i Greci dimoranti in Italia sulla superiorità di Platone o di Aristotile. Questa però si distingue per un maggiore interesse di fatto e si connette al rinnovamento allora iniziato degli studi filosofici ed al risorgere della dottrina platonica o, per meglio dire, neo-platonica.

La filosofia di Platone non era in Italia del tutto una novità: da lungo tempo la si conosceva indirettamente attraverso Cicerone, Boezio, Apuleio, Agostino, Dionisio Areopagita, ed il Petrarca nella sua lotta contro gli scolastici inclinava a darle la preferenza sulla dottrina aristotelica. Già alla fine del secolo XIV Cino Rinuccini nella sua invettiva contro i detrattori di Dante, del Petrarca e del Boccaccio moveva lamenti sui novatori che ponevano Platone al di sopra di Aristotile. Quando nel 1438 i Greci si trovavano al concilio di Ferrara, il famoso medico e filosofo Ugo Benci da Siena, in un banchetto a loro offerto, li sfidò ad una disputa su tutti i punti, intorno ai quali paresse esistere discrepanza fra Aristotile e Platone, si esibì, alla foggia dei sofisti, a difendere sempre la parte che fosse attaccata e rimase in questa lotta vincitore, onde fu manifesto, come dice papa Pio (*Europa*, c. 53), che gl'Italiani, come già da lungo tempo avanzavano i Greci nella gloria militare, così oramai li superavano anche in ogni ramo del sapere. Non mancavano più neppure traduzioni di scritti platonici: ve ne aveva una della *Repubblica* fatta dal Crisolora, rielaborata poi da Uberto e Candido Decembrio; Leonardo Aretino tradusse il *Fedone*, il *Gorgia*, il *Critone*, il *Fedro*, l'*Apologia*, le lettere attribuite a Platone, fors'anche l'apocrifo *Axiochus*. Egli celebra in Platone (*Epist.* I, 8) l'arte del dialogo, la pienezza del suo eloquio, la sua meravigliosa facilità e leggiadria; giudica dunque digià da un lato estetico, non più da uno puramente erudito o morale, come gli altri avean fatto. E codesti pregi estetici di Platone dovevano procurargli dei seguaci in un tempo tutto dedito al culto dell'arte e della bellezza. Ma Leonardo rimase tuttavia essenzialmente discepolo, di Aristotile; non solo tradusse pur questo, ma anche scrisse una breve introduzione all'*Etica nicomachea* in forma di dialogo, intitolata *Isagogicon* e diretta a Galeotto Ricasoli. Quivi egli dimostra la necessità di un supremo fine, di un sommo bene, cita le tre principali dottrine antiche su quest'ultimo, l'epicurea, la peripatetica e la stoica, ma spiega come esse non differiscano essenzialmente fra loro e si accordino

nel porre la virtù come fondamento della felicità: distingue poi le virtù stesse, secondo la dottrina di Aristotile, in morali ed intellettuali, e definisce sempre le prime come il giusto mezzo fra due estremi.

E così gli altri umanisti più antichi sono quasi tutti peripatetici. Tutti lodano spesso la filosofia; il Niccoli la chiama la « madre di tutte le arti belle, dalla cui fonte derivano tutti questi studî di umanità » (Leon. Aretino, *Dialogus ad Petrum Histrum*). Si leggeva in Cicerone, come senza filosofia non si possa essere eloquenti (*Orator*, 4, 14); ma per filosofia s'intendeva quasi soltanto la morale e questa divenne, come già abbiamo veduto. piuttosto argomento per esercizio di stile, che scopo essa stessa. Ad un filosofare sistematico non è qui da pensare più che per il Petrarca.

Perciò il grande entusiasmo per Platone e quindi il risorgimento della speculazione risale tuttavia all' influsso dei Greci venuti in Italia ed in prima linea a Pletone. Giorgio Gemisto si trovava fra quelli, che seguirono l'imperatore greco prima a Ferrara (1438) e poi (1439) a Firenze per il concilio d'unione, ed era già allora un vecchio più che ottantenne. Nativo di Costantinopoli, visse più tardi nel Peloponneso, a Misitra, l'antica Sparta, in grande autorità presso gl'imperatori greci. Egli andava maturando l'idea di rigenerare il suo popolo mediante una riforma religioso-politica e di rafforzarlo così contro l'imminente pericolo dei Turchi. La religione filosofica, che egli espose insieme con una dottrina politica e morale nel suo libro intitolato Νόμοι, era uno strano culto di astrazioni personificate, alle quali apponeva i nomi degli dei classici e che voleva veder considerate come esseri reali e come tali onorate con cerimonie e con inni. Le sue idee filosofiche derivano in complesso dai neo-platonici, le cui dottrine si identificavano allora generalmente con quelle di Platone. Così anche Gemisto credeva di fondarsi appunto su di esso e la sua venerazione per lui era sì grande, che scambiò perfino il suo nome *Gemistos* colla parola greca di uguale significato *Plethon,* affinché esso rassomigliasse a quello del maestro. Polemizzò direttamente e violentemente contro il cristianesimo, ne chiamò i rappresentanti sofisti, difendendo contro di loro la sua dottrina dell'eterna preesistenza delle anime e della loro peregrinazione attraverso molti corpi. Il suo avversario Gennadio, patriarca di Co-

stantinopoli, abbruciò dopo la morte di Gemisto la massima parte del suo libro per il contenuto pagano. Ma di questo pare non si siano punto scandolezzati i seguaci strettamente cristiani, che egli aveva in Italia. Il Bessarione, che gli era stato discepolo nel Peloponneso, scrisse, poiché Gemisto fu morto (1450), in una lettera consolatoria ai figli di lui, che dopo Platone ed Aristotile la Grecia non aveva prodotto nessun maggior sapiente e che, se si potesse credere alla trasmigrazione delle anime, si dovrebbe ritenere che quella di Platone fosse in lui dimorata. A Firenze strinse relazione cogli eruditi italiani e li infiammò colla sua calda parola. Quivi compose, spinto forse, come ammette il Fiorentino, dalla disputa di maestro Ugo Benci, lo scritto sulla differenza fra Aristotile e Platone, scritto nel quale poneva quest'ultimo molto al di sopra del primo, condannava assolutamente la metafisica, la psicologia e l'etica di Aristotile, lo accusava d'ignoranza, d'ingiustizia e presunzione verso i suoi predecessori e, pur riconoscendo che le sue opere contenevano qualche cosa di utile, metteva in guardia contro i loro molti errori.

La prima confutazione fu composta nella Grecia stessa dal nemico di Pletone, Giorgio Scolario, che più tardi, fattosi monaco, si chiamò Gennadio; egli volle difendere Aristotile nell'interesse del cristianesimo, mentre Pletone, rispondendo, lo accusò invece d'inclinare all'ateismo. Il Bessarione indirizzò a Gemisto quattro questioni su contraddizioni, che trovava in diversi punti della metafisica dei neo-platonici, chiedendo con tutto il rispetto spiegazione, e la ottenne. Il confronto tra Aristotile e Platone non fu qui toccato, onde non sorse ancora nessuna disputa. Solo dopo la morte di Pletone la disputa cominciò e si aggirò in primo luogo intorno alla questione trattata nel capitolo XVII del suo scritto sulla differenza tra' due filosofi antichi, « se la natura operi con riflessione (*consilio*) ». Platone aveva risposto affermativamente, negativamente Aristotile, e Pletone si era a sua volta dichiarato per l'opinione platonica. Teodoro Gaza si oppose col suo trattato Ὅτι ἡ φύσις βουλεύεται e si appellò per la decisione al Bessarione. In un breve scritto questi si dichiarò per la dottrina platonica, cercando però di mostrare, che anche Aristotile non aveva voluto dire diversamente. Si levò contro Giorgio da Trebisonda (εἰ φύσις βουλεύεται), rigettò risolutamente la dottrina, fingendo di non sapere che il Bessarione fosse stato l'autore di quello scritto. Seguì un più ampio

trattato del Bessarione *De natura et arte adversus Georgium Trapezuntium*. Quivi egli interpreta l'opinione di Platone in questo senso, che la *riflessione* riguardo alle cose non umane si debba intendere in un più alto significato (non di cercare, ma di pensare, di afferrare immediatamente lo scopo) e che codesta riflessione non sia immanente nella natura, ma propria dello spirito divino che la governa e che la natura sia solo lo strumento. Tale sarebbe stata anche l'opinione di Aristotile, solo che egli non la avrebbe, come questione metafisica, considerata espressamente nella fisica. Il Bessarione, come in generale i neo-platonici, ritiene che in fondo Aristotile si accordi col suo maestro Platone: « Ben lungi, egli dice (cap. 6), dal volere, difendendo Platone, condannare la dottrina di Aristotile, voglio piuttosto, per quanto posso, tentar di mostrare, che ambedue questi filosofi vanno sempre insieme d'accordo ». Dal campo puramente scientifico ciascuno dei contendenti balza subito, come avveniva di solito, al religioso, cerca di presentare la propria idea come la ortodossa cristiana, di accusare l'avversario di eresia, ciò che ad ambedue non riusciva difficile, trattandosi propriamente di una questione di parole.

Questa polemica deve aver avuto luogo verso il 1460. Appunto allora il Bessarione sollevò, in uno scritto sul concetto di sostanza, delle obbiezioni contro la critica fatta da Pletone della dottrina aristotelica, alle quali tenne dietro un lavoro del Gaza sul medesimo argomento. Contro di lui diresse Michele Apostolio di Creta la sua difesa di Pletone, nella quale attaccava anche Aristotile, credendo di acquistarsi così la riconoscenza dal Bessarione, ma invece ne ricevette un severo rimprovero (lettera del 19 maggio 1462). Già prima aveva risposto all'Apostolio Andronico Callisto. Tre anni dopo Giorgio da Trebisonda pubblicò la sua comparazione fra Aristotile e Platone in tre libri (1465). Quivi egli cadde interamente nel tuono delle invettive letterarie del tempo, solo che si scagliò, anzi che contro un vivo, contro l'antico filosofo; coperse di fango Platone personalmente, lo rappresentò come un reprobo, come un ubbriacone, un adultero, un malandrino, un truffatore, la sua morale come l'avviamento ai più abietti delitti; ma il punto decisivo era daccapo che la filosofia di Aristotile si accordava colla fede cristiana; persino la dottrina della trinità trovava Giorgio in lui, che doveva averla conosciuta per mezzo di una rivelazione speciale. Il Bessarione rispose coi quattro libri *In calumniatorem Platonis*.

ove, quantunque sdegnato, scrisse tuttavia con dignità, come sempre. Egli trova, che le dottrine di Platone si accordano col cristianesimo meglio che quelle di Aristotile; ma dice espressamente di non volerne con ciò fare un cristiano e riprova quelle tra le sue idee, che contraddicono alla fede e che Pletone aveva accettato. Difendendo il sistema di Platone, il Bessarione ne svolse quivi una gran parte e lo fece così meglio conoscere in Italia.

Giorgio si sforzò ancora una volta di convincere di eresia il suo avversario; anche l'Argiropulo combatté certe proposizioni sull'essenza delle idee esposte dal cardinale nel proemio e questi incaricò il Gaza della confutazione (nell'Αντιῤῥητικόν di questo). Ma colla grande opera del Bessarione, la quale, abbozzata già nel 1466 in tre libri, apparve stampata nel 1469, la lotta ebbe veramente fine. Essa era stata condotta da Greci; tuttavia questi scrissero in parte latino adattando così i loro scritti ai lettori italiani, ai quali il Bessarione si rivolge più volte espressamente. Un esemplare del suo libro mandò a Marsilio Ficino, che lo accolse con grande favore.

L'esposizione, che delle sue idee aveva fatto Pletone a Firenze, aveva lasciato una profonda impressione specialmente anche in Cosimo de' Medici, che concepì il disegno di richiamare in vita l'accademia platonica e riconobbe lo strumento più adatto a tale scopo nel giovane Marsilio Ficino, figlio del suo medico. Marsilio (1433-1499), nativo di Figline, luogo del Valdarno superiore, aveva studiato medicina a Bologna; ma Cosimo pregò suo padre di lasciarlo seguire le sue inclinazioni e lo provvide anche dei mezzi necessarî, perché divenisse medico, anzi che dei corpi, delle anime. Dapprima il Ficino si rese famigliare la filosofia platonica per mezzo degli autori latini, che la avevano tramandata, e scrisse nel 1456 le *Institutiones platonicae*; ma per consiglio di Cosimo e del Landino le tenne ancora da parte e si dedicò con grande energia allo studio del greco. Si accinse quindi al lavoro assegnatogli da Cosimo qual còmpito della sua vita, la traduzione in latino di tutte le opere di Platone. Cosimo gli fornì i manoscritti, gli donò un piccolo possedimento a Montevecchio nei pressi della villa medicea di Careggi, nonché una casa in città, affinché più comodamente potesse lavorare. Le prime traduzioni furono da lui lette al suo benefattore a Careggi nel 1464 e tennero occupati gli ultimi giorni del vecchio Cosimo, cui i pensieri platonici commovevano ed esaltavano fino ai suoi ultimi momenti. Non meno affettuosa era l'a-

micizia che legava a Marsilio Piero de' Medici, e Lorenzo, cui egli aveva educato alla filosofia, lo amava di cuore; sotto la sua protezione e per la sua attiva partecipazione l'accademia platonica raggiunse il suo massimo fiore. Verso il 1477 la traduzione di Platone del Ficino era finita: egli tradusse poi anche Plotino e compose ampi commenti ad entrambi. Un'esposizione sistematica della filosofia diede nei diciotto libri della sua *Theologia platonica de immortalitate animarum*, che compì dopo un lavoro di cinque anni fra il 1478 ed il 1480.

La filosofia del Ficino e degli altri che allora si chiamavano platonici, non è la dottrina di Platone nella sua forma originaria, ma in quella elaborazione, che aveva ricevuto per opera dei neoplatonici. Questi apparivano ancora come i veri interpreti e perfezionatori della sapienza platonica, quali essi stessi avevano creduto di essere e, per quanto si studiassero con amore gli scritti originali di Platone, si leggevano e si intendevano solo nel senso che era stato loro più tardi attribuito. « L'oro da Dio concesso a Platone, scriveva il Ficino al Bessarione (*Epist.*, lib. I, p. 616), nascosto dapprima a quelli che non avevano occhi di lince, poiché pervenne all'officina anzi tutto di Plotino, poi di Porfirio e di Giamblico, finalmente di Proclo ed, accuratamente sottoposto alla prova del fuoco, fu depurato dalla sabbia, mandò lampi di così viva luce, che riempì tutto il mondo di meraviglioso splendore ».

Un principio fondamentale dei neo-platonici era il graduale passaggio fra Dio ed il mondo, teoria che ha la sua origine in quella di Platone dei demoni considerati come intermediarî fra gli dei e gli uomini. Marsilio Ficino scende dal più alto all'infimo essere per cinque gradi, Dio, gli angeli, le anime razionali, le qualità della materia, la materia stessa. L'essenza più alta si estende sempre sino a collegarsi con quella che le sta sotto. Anche l'anima umana non è unita immediatamente alla rude sensualità, ma è contenuta in un altro corpo etereo, che essa serba entro a quello terreno. L'idea di Dio è formata dalle astrazioni di tutte le perfezioni; ma in lui esse non devono essere una pluralità, non questa e quella, ma tutte fondersi in una cosa unica. Dio è l'immobile unità, dalla quale tutto ha origine, a cui tutto ritorna; gli angeli sono la immobile pluralità; l'anima è mobile, ma mobile da sé stessa. Da qualunque parte si cominci, essa è il grado mediano, la *tertia essentia*: forma l'anello fra il mondo più alto, lo spirituale, ed il più

basso, il sensitivo, e può salire a quello, come discendere a questo. V'hanno però di nuovo tre gradi di anime razionali, l'anima del mondo, le dodici anime delle sfere, cioè degli otto cieli stellari e dei quattro elementi, infine le molte anime degli esseri viventi nelle sfere. Tuttavia il Ficino prudentemente non espone questa dottrina, che non era cristiana, come sua (IV, 1), e nel commento al *Simposio* di Platone (*Opera*, p. 1342) inclina ad identificare le anime delle sfere cogli angeli motori, ritiene che fra Platone e Dionisio Areopagita vi sia più una differenza di parole, che di senso.

In questa concezione della forma dell' universo l'anima umana ha una parte importante e ne risulta un'alta idea della dignità dell'uomo. L'uomo sulla terra è veramente il centro dell'universo, centro nel quale si riunisce lo spirituale ed il sensitivo. Secondo i teologi del medio evo, gli uomini dimorano quaggiù per patire e purificarsi e riempire così le vuote sedi degli angeli caduti. Anche il Ficino si domanda, perché l'anima razionale, mentre, quand' è libera, appare più perfetta, entri nel corpo terreno, e fra altro risponde (l. XVI, cap. 3) che ciò accade, affinché il raggio divino, il quale nel sensibile si divide, come nella sua ombra, e si allontana da sé stesso, venga di nuovo riflesso in Dio, poiché l'anima purifica le imagini del sensibile e le riconduce allo spirituale: « Così l'anima umana ristabilisce il mondo che crollava ».

Le considerazioni filosofiche, che il Ficino poneva in iscritto ne' suoi trattati, erano spesso uscite dalle vive discussioni tenute nel circolo degli amici uniti nelle medesime aspirazioni. Questi accademici fiorentini erano stretti insieme da un intimo legame spirituale, che trova la sua espressione in calde, anzi esuberanti manifestazioni d'affetto nelle lettere del Ficino e di altri. Si pensava così di rinnovare le amicizie del circolo socratico-platonico. Regnava una viva socievolezza, nella quale si cercava di unire le Muse colle Grazie, di adornare gl'insegnamenti della sapienza di quella bellezza artistica e di quella geniale serenità, che si ammirava nei dialoghi di Platone. Si coltivava specialmente la musica, la quale è, secondo Platone, l'eco, quantunque debole, delle armonie celesti; il Ficino aveva molta passione per essa ed interrompeva di tratto in tratto il suo lavoro per sonare la lira e cantare. Sebbene melanconico di natura, era tuttavia un uomo di società allegro e ricercato dovunque. Il filosofo poneva la vera felicità nel sopra-

sensibile; ma però non isdegnava i beni della vita terrena, la bellezza del mondo, il moderato godimento. Giusta l'esempio del *Simposio* platonico, l'occasione più adatta a conversazioni filosofiche pareva il convito ed in questo senso il Ficino lo celebrò in una lettera (l. III, p. 739), quale un pasto frugale, costituito dei sani doni della natura, condito dall'arguzia, illuminato dalla ragione, una vera vita in comune degli amici. Si amavano pure le conversazioni all'aria aperta, in campagna, alla stessa guisa che Socrate e Fedro si ponevano a sedere per i loro colloquí all'ombra dell'alto platano in riva all'Ilisso. Sull'immortalità dell'anima il Ficino aveva parlato sotto un lauro a Rignano, possedimento campestre di Giovanni Cavalcanti (*Theol. Plat.*, VI, 1). Nelle *Disputazioni Camaldolesi* del Landino gli amici s'incontrano nell'eremo di Camaldoli e si recano sul monte nel bosco, dove su di un prato fiorito, presso una limpida fontana, all'ombra di un faggio riposano e discutono.

Si pensò pure a ripristinare l'uso degli antichi platonici di festeggiare con un banchetto filosofico il supposto giorno della nascita e della morte del maestro, il 7 novembre. Un pranzo siffatto diede Francesco Bandini, e di un altro banchetto platonico, che Lorenzo de' Medici imbandì nella sua villa di Careggi sotto la direzione dello stesso Bandini, dà minute notizie Marsilio nel suo commento al *Simposio* di Platone, commento che ei soleva designare anche come il libro dell'amore. Poiché i convitati ebbero mangiato, Bernardo Nuti prese in mano il *Simposio* di Platone e diè lettura di tutti i discorsi in esso contenuti; indi pregò gli altri ospiti di dichiararli uno dopo l'altro. Giovanni Cavalcanti, l'amico più intimo del Ficino, quegli che costui chiamava il suo Acate, prese a commentare le tre orazioni di Fedro, di Pausania e di Erisimaco, Cristoforo Landino quella di Aristofane, Carlo Marsuppini, figlio del poeta dello stesso nome, quella di Agatone, mentre quelle di Socrate e di Alcibiade toccarono in sorte a Tommaso Benci ed a Cristoforo Marsuppini.

Questi prolissi, astratti commenti mostrano come l'intelligenza delle bellezze del filosofo fosse turbata da opinioni preconcette. L'opera d'arte platonica va perduta; il carattere personale, l'efficace varietà dei discorsi scompare; il Ficino trova in tutti solo la medesima dottrina esposta nelle varie sue parti, la dottrina del vero amore spirituale, che consiste nel rivolgersi della creatura al suo punto di origine, a Dio, e che cerca anche nel mondo ter-

reno, spirituale e materiale, le traccie della bellezza divina, onde aspira al godimento solo per mezzo della vista, dell'udito, dello spirito, perché la bellezza non è nulla per gli altri sensi. Ogni bellezza è incorporea, anche nel corpo è qualche cosa di inerente ad esso, ma non esso stesso; è il riflesso del sembiante divino, che splende negli angeli, poi negli spiriti umani, finalmente nei corpi. Lo scherzoso mito di Aristofane col suo ardito umorismo riceve un'interpretazione allegorica seria, deve riferirsi all'anima, che mira a riacquistare nell'amore la sua parte divina perduta; in questo caso la profondità del pensiero diviene barocca. Anche la dichiarazione del discorso di Socrate ha una tinta specificamente neo-platonica e cristiana. L'idea del bello, la bellezza in sé stessa, della quale parlava la saggia Diotima, è compiuta e semplice solo in Dio, il sommo principio, e, come noi amiamo dapprima le orme di Dio nelle cose, così, illuminati, amiamo solo Dio ed ogni cosa in Dio. Il commento al discorso di Alcibiade tratta specialmente dell'amore inferiore (l'*amor vulgaris*), il quale è rappresentato come una malattia, come una corruzione del sangue, provocata da influssi, che escono dagli occhi dell'oggetto amato.

Il libro del Ficino sull'amore trovò viva approvazione; l'autore stesso lo tradusse in italiano ed il poeta Girolamo Benivieni ne fu ispirato a comporre la sua canzone sull'amore divino, che Pico della Mirandola a sua volta commentò in italiano in tre libri. Guido Cavalcanti aveva cantato l'amore secondo il concetto scolastico aristotelico, il Benivieni lo canta secondo il concetto mistico platonico. Ma come Dante, anche Guido era adesso interpretato secondo le nuove idee filosofiche; così nel libro del Ficino Cristoforo Marsuppini celebrava quell'antenato del suo amico Giovanni Cavalcanti ed il Pico non vedeva tra le canzoni di Guido e del Benivieni altra differenza se non questa, che del duplice amore platonico quegli tratta il terreno (volgare), questi il celeste. Il Benivieni, riproducendo le idee del Ficino, le riassume e le svolge. La sua poesia profonda e tutta infiammata dall'ardore di un sentimento religioso descrive come nello spirito dell'angelo primo creato si risvegli alla contemplazione della bellezza ideale (delle idee da Dio poste in lui) l'amore celeste; come la Venere ideale, celeste, la quale emana da Dio (la bellezza celeste), irradii quaggiù la Venere terrestre e l'affetto terreno segua quest'ultima, del pari che il celeste quella; come questa bellezza terrestre, dall'anima emanando nel corpo, desti l'a-

more nell'anima affine scesa sulla terra sotto un medesimo influsso di pianeta e come questa anima innamorata si elevi dal bello sensibile all'imagine spirituale di esso, dal bello individuale all'universale, quindi accolga in sé prima il riflesso della divina bellezza delle idee, poi questa stessa e finalmente voli a Dio, fonte di ogni bellezza, come dunque tutto il bello serva quaggiù allo spirito soltanto quale scalino per assorgere alla divinità. L'abbondanza dei pensieri nelle angustie della forma metrica, l'oscurità dell'espressione, che si muove nelle imagini e nelle allegorie platonico-mistiche, rendono la canzone assai bisognevole della spiegazione del Pico.

Ciò che traeva il Ficino ed i suoi amici al platonismo era propriamente non solo un bisogno filosofico, ma anche insieme uno religioso. A questo corrispondeva la costante tendenza di Platone verso il divino, tendenza tanto più spiccata nella dottrina neo-platonica colla sua mistica aspirazione al congiungimento coll'assoluto. Gli altri filosofi, scriveva il Ficino a Giovanni Cavalcanti (*Op.*, p. 628) si sono quasi tutti indugiati dietro allo studio delle cose naturali e, poiché queste non sono che le imagini delle cose vere, hanno sognato; Platone, il quale si dedicò al divino, vegliò solo fra tutti o più che tutti; perciò egli preferisce seguire Platone, *il teologo*. La contemplazione del divino, la religione è, secondo il Ficino, la vera caratteristica dell'uomo, ciò che spiritualmente lo distingue dalle bestie, come esteriormente il camminare diritto. Egli intitolò perciò la sua opera principale *Theologia platonica*, dietro il modello de' sei libri di Proclo εἰς τὴν Πλάτωνος Θεολογίαν. Il Ficino era un dotto teologo; nel 1473 abbracciò anche lo stato ecclesiastico e lo fece con intenzione sincera. Non voleva nessuna separazione tra filosofia e religione; nella loro unione appunto sta la loro salvezza e la grande corruzione del suo tempo ha, secondo lui, la sua ragione nel fatto che scienza e fede sono distinte, che i filosofi sono atei, i preti ignoranti. Il sapere doveva produrre un maggior fervore religioso. Con due ali, dice Platone, lo spirito si eleva a Dio, l'intelletto ed il volere; coll'intelletto ha specialmente da fare il filosofo, col volere il sacerdote; l'intelletto deve illuminare il volere, il volere infiammare l'intelletto (*De christ. Rel.* in principio).

Questo è per lui, come per il Bessarione, il pregio e la verità della filosofia platonica, che essa cioè in punti così essenziali si accorda colla dottrina del cristianesimo; egli si riferisce a S. Ago-

stino, il quale aveva detto, che i platonici erano cristiani, tranne lievi diversità. Anzi, come nel medio evo Aristotile, così ora Platone diviene un appoggio della fede: i suoi argomenti devono, come dice il Ficino al principio della *Theologia platonica*, aiutare a persuadere coloro, che non si arrendono facilmente alla sola rivelazione divina. Alcune delle opinioni di Platone, che contraddicono al dogma, egli cerca di interpretare in una maniera innocua, come quella della preesistenza delle anime e della metempsicosi (l. XVII, cap. 4). La punizione platonica delle anime reiette gli sembra corrispondere bene all'Inferno cristiano, la purificazione, rettamente concepita, al Purgatorio. Nondimeno non pensa a sacrificare al suo filosofo nessuna proposizione di fede. Egli insegna persino che il ricongiungimento del corpo coll'anima nel giorno del giudizio sia necessario per la compiuta beatitudine (XVIII, 9), mettendosi in aperta contraddizione con tutto il suo sistema, nel quale il corpo appare pur sempre come un avvilimento per l'anima, e ripetutamente subordina le sue idee alla decisione della Chiesa.

Così anche il suo libro *De christiana religione*, il quale fu compiuto verso il 1474, non è poi una filosofia della religione, ma solo un'infilata di prove e di autorità, specialmente di queste, in favore della verità del cristianesimo. Appunto il non comprendere noi le dottrine di fede, è segno della loro divinità; poiché ciò che il nostro spirito afferra per intero, è più piccolo che il nostro spirito e non può esser divino; quivi ciò che vale è la fede, l'*ipse dixit* basta a provare ciò che Cristo ed i suoi apostoli insegnarono. Tuttavia egli tentò una specie di deduzione filosofica per la trinità e l'incarnazione; ed anche là dove scrive specialmente come teologo, dà però la parola ai filosofi classici; crede che ciò che essi conoscevano della verità, sia loro pervenuto direttamente od indirettamente dai Giudei, opinione, che Filone di Alessandria aveva posto fuori, che a lor volta avevano accettato alcuni padri della Chiesa ed alla quale si accostò anche il Bessarione. I misteri di fede degli antichi filosofi, riuniti nei libri di Platone, furono intesi rettamente solo quando Cristo ebbe insegnata la sua dottrina: « i platonici si servirono della divina luce del cristianesimo per interpretare il divino Platone » (cap. 22).

Che poi colui, il quale, benché non cristiano egli stesso, appariva tuttavia come un mistico araldo del cristianesimo, dovesse nel mondo di là essere destinato all'eterna dannazione, il Ficino non

sapeva indursi a credere. Dante aveva assegnato ai grandi pagani uno speciale soggiorno onorevole nell'Inferno ed aveva saputo sotto qualche pretesto condurne alcuni nel Purgatorio e nel Paradiso. Anche il Ficino trovò una scappatoia. La parte della legge mosaica obbligatoria per tutti gli uomini, scriveva in una lettera (lib. V verso la fine, p. 806), può essere conosciuta anche per mezzo del puro giudizio naturale, poiché non esige altro se non l'adorazione di un solo Dio ed una vita illibata. Questi precetti seguirono Pitagora, Socrate, Platone ed altri, e sfuggirono così all'Inferno, giunsero al Limbo, dove furono fatti certi della venuta del Messia dai profeti che ancora si trovavano colà o da angeli. E così i pagani del pari che i giudei poterono aspirare al cielo prima per mezzo della speranza in Cristo, poi per mezzo della presenza di Cristo. — In tal guisa un pio sentimento sapeva conciliarsi colla tolleranza di uno spirito più mite e coll'amore e la gratitudine per i grandi maestri della sapienza.

I platonici fiorentini non presero di fronte ad Aristotile un atteggiamento più ostile di quello dei neo-platonici dell'antichità e del Bessarione. Cristoforo Landini (1424-1504) dà bensì la preferenza a Platone, ma mostra la più grande venerazione per Aristotile. Egli era di una famiglia di Pratovecchio, ma era nato a Firenze; insegnò dal 1457 con grande successo rettorica e poetica all'Università, divenne segretario di parte guelfa e poi cancelliere della Signoria, ufficio che tenne fino al 1497. Scrisse commenti a Virgilio e ad Orazio ed una raccolta di elegie latine, che intitolò *Xandra* dal nome di una Alessandra da lui amata. Ancora in giovane età compose i tre dialoghi *De anima*, nei quali, come dice egli stesso, riunì insieme la dottrina platonica, l'aristotelica e la stoica e le subordinò tutte alla verità cristiana. Quivi inoltre cercò, adoratore della bella forma, com'egli era, di liberare l'esposizione dalla sua aridità scolastica, dalle spinose argomentazioni della dialettica, di darle eleganza stilistica e di renderla a tutti intelligibile.

La medesima tendenza ad un'esposizione accessibile a tutti ed alquanto attraente appare anche nelle *Disputazioni Camaldolesi*. Esse riproducono le conversazioni, che in quattro giorni dell'estate 1468 devono aver avuto luogo nel bosco di Camaldoli fra amici e membri dell'Accademia, il Landino stesso, Leon Battista Alberti, i due giovani Medici, Lorenzo e Giuliano, Marsilio Ficino, Ala-

manno Rinuccini ed alcuni altri. Si parlò dapprima sulla superiorità della vita attiva o della contemplativa, decidendo che per l'uomo è necessario l'equo contemperamento di ambedue; poi sul sommo bene, che naturalmente si riponeva nella virtù e nella cognizione di Dio. Nei due ultimi giorni Leon Battista Alberti, invitato da Lorenzo, dichiarò l'allegoria dell'*Eneide* di Virgilio, nella quale trovava rappresentato appunto quell'ideale della vita filosofica, lo svolgimento verso la più alta perfezione. Enea è l'uomo, che dopo molti errori, giunge a poco a poco al sommo bene, alla contemplazione del divino. Troia significa l'età giovanile, in cui l'uomo è guidato ancora solo dai sensi; Paride, che segue la Venere terrena, rimane colà e perisce colla città; Enea è condotto via dalla Venere celeste, l'amore per la bellezza divina, l'aspirazione alla contemplazione del divino. L'opposizione di Anchise significa la lotta fra la sensualità e lo spirito, perché Anchise, come padre mortale di Enea personifica la sua parte terrena. L'Italia, meta del viaggio, è la vera sapienza; ma prima che che Enea vi arrivi si intromettono nuovi impedimenti, perché lo spirito non è ancora assodato nell' esercizio della virtù. La Tracia e le isole Strofadi simboleggiano due maniere di cupidigia; la nemica Giunone rappresenta l' ambizione, il viaggio a Cartagine la temporanea diversione dalla contemplazione alla vita attiva (la *vita civilis*); Didone è la *vita civilis*, l'amore per lei il desiderio di dominare; la sua morte alla partenza di Enea insegna che quegli stati devono perire, che sono abbandonati dai saggi. La discesa all'Inferno significa che, come Platone voleva, lo spirito deve conoscere i vizî e purificarsi, prima di poter avvicinarsi al divino (ai campi elisi). Questi sono i tratti principali dell'interpretazione, la quale non va oltre il sesto libro dell'*Eneide*; ma essa non si limita al generale, bensì si estende con grande sottigliezza sino ai fatti ed alle circostanze meno appariscenti. Tutto deve avere un significato ed il Landino non dubita, che il poeta abbia veramente avuta questa idea.

La concezione dell'*Eneide* come opera allegorico-morale, sorta già nella tarda antichità, aveva dominato attraverso tutto il medio evo; la ritroviamo anche nel Petrarca e di nuovo nel Filelfo in una lettera del 21 dicembre 1427. I neo-platonici, come Plotino, amavano l'esegesi filosofica dei miti ed il Ficino, come i suoi discepoli, li seguivano in ciò. Così il concetto tradizionale, medievale dell'essenza della poesia non poteva che essere raffor-

zato. Per quanto poco la viva pratica si accordasse con ciò, in teoria si diceva pur sempre, che la poesia espone la sapienza filosofica sotto un bel velo, precisamente come Dante aveva creduto. Nella sua dichiarazione dell'*Eneide* il Landino rinvia già più volte alla *Commedia;* fa dire a Lorenzo che di pari passo coll'interpretazione di Virgilio procede per lui l'intelligenza di Dante e che ora vede come quest'ultimo abbia quasi in tutto imitato il primo. Dalla continua considerazione della *Commedia* e dal desiderio di porre in evidenza le concordanze della sua allegoria con quella dell'*Eneide,* è manifestamente guidata in molte particolarità la spiegazione di questa. Il Ficino nel proemio alla sua traduzione della *Monarchia* di Dante, disse che questi « aveva bevuto col vaso di Virgilio alle fonti platoniche ». Né con ciò si svisava nella sua essenza la relazione fra i due poeti; poiché, se anche Dante si sarà spiegato i particolari diversamente, il pensiero fondamentale della *Commedia* era quello stesso, che pur egli già trovava nell'*Eneide,* la liberazione dell'uomo dai vincoli del senso per il conseguimento della vera felicità.

Così il Landino era proprio naturalmente condotto al suo maggiore lavoro, il commento a Dante composto nel 1480. Ma l'interesse, che presenta questa prolissa opera, è piccolo. Siccome il Landino unisce insieme Platone ed Aristotile e li corregge entrambi colla fede cristiana, siccome inoltre egli sa bene che Dante era peripatetico, così le sue interpretazioni non sono quali si potrebbero aspettare da un commento platonico; nelle cose principali non si scosta notevolmente dai più antichi espositori, anche se qua e là cita Platone. Anche nell'intelligenza estetica del poema è appena visibile un progresso.

Nel giovane Pico della Mirandola appare in più considerevole misura l'elemento mistico, fantastico del neo-platonismo, l'aspirazione al Dio uno, ad un dissolversi e consumarsi in lui, ed insieme una ricerca di sapienza e di arti occulte, nelle quali si manifesta quaggiù la forza del divino. Giovanni Pico, conte della Mirandola e di Concordia, nato nel 1463, destò già da fanciullo ammirazione per la sua intelligenza; a quattordici anni andò a Bologna a studiare diritto canonico, poi si rivolse alla filosofia e visitò scuole diverse d'Italia e di Francia. Era dapprima aristotelico, ma durante il suo soggiorno a Firenze nel 1484 entrò in relazione coll'accademia e la *Teologia platonica* del Ficino servì

ad avviarlo alle idee di essa. Tosto credette di osservare, malgrado la diversità nelle espressioni, la più grande unità fra Platone ed Aristotile. Ma il campo del sapere fino allora aperto non gli bastò; dopo il greco studiò l'ebraico, il caldaico e l'arabo, e pare che almeno nel primo raggiungesse una certa perizia. Si sprofondò nella cabala, che si procurò con grandi spese, persuaso com'era che essa contenesse veramente l'interpretazione della legge comunicata da Dio stesso a Mosè e tramandata dapprima sulla bocca degli eletti, e vi trovò non tanto la religione mosaica quanto la cristiana, il mistero della trinità, l'incarnazione, il peccato originale e l'espiazione, le pene del Purgatorio e dell'Inferno, le gerarchie degli angeli, in breve le stesse cose che presso Paolo, Dionisio, Girolamo ed Agostino, così che risultava la possibilità di combattere gli Ebrei colle loro stesse armi, colla sapienza attinta alle lor proprie fonti.

Nel 1486, in età di ventitré anni andò a Roma e fece affiggere pubblicamente novecento tesi, invitando i dotti lontani a venire a sue spese a discuterle. Erano proposizioni teologiche, filosofiche, fisiche, cabalistiche e magiche, prima quattrocento desunte da altri, poi cinquecento sue proprie. Fra quest'ultime stava in prima linea l'affermazione dell'unità fra Platone ed Aristotile. Le tesi magiche parlano di arti occulte coll'aiuto della cabala e degli inni orfici, dei prodigî ottenuti per mezzo di esclamazioni, di parole, di segni, di figure. Il Pico credeva, come il Ficino e tanti altri loro contemporanei, alla magía; vi era per lui una magía riprovevole fondata sull'aiuto dei demonî, ma anche una permessa, che poneva in moto le forze occulte da Dio infuse nelle cose.

Come introduzione a questa grande disputa da lui disegnata, compose un' orazione, difesa e celebrazione della filosofia. Infiammato da un entusiasmo giovanile, si crede sollevato dal platonico *furor divinus* e parla come un predicatore, con sovrabbondanza di imagini orientali e di parabole, citando in un fiato Mosè ed il *Timeo*, Bacco, le Muse, Zoroastro, la Cabala e Pitagora. Egli stesso od il suo editore intitolò l'orazione *Della dignità umana*. La dignità dell'uomo consiste nella sua elevazione per mezzo della propria forza e del proprio merito. L'animale porta seco dalla nascita ciò che possiede; gli spiriti sovrumani sono al momento della loro creazione o poco dopo ciò che sempre saranno. Quando Dio creò l'uomo, tutto nel mondo era distribuito; non gli

diede perciò il possesso di nulla, ma bensì l'attitudine a tutto acquistarsi. Lo pose in mezzo del mondo, non lo fece né celeste, né terreno, né mortale, né immortale, volendo che per mezzo del libero arbitrio si plasmasse da sé, si riducesse a quella forma, che egli stesso volesse. « Tu puoi, disse Dio ad Adamo, degenerare verso uno stato inferiore e divenire bestia; tu puoi inalzarti più alto, verso il divino, purificandoti con una risoluzione del tuo spirito ».

Solo in questo luogo il Pico raggiunge una tale elevatezza poetica, mentre la seconda parte dell'orazione è una difesa contro gli attacchi de' suoi nemici. La disputa però non ebbe luogo ed il discorso non fu mai tenuto. Egli aveva espressamente sottoposto le sue tesi al giudizio del papa e della Chiesa; ma i suoi avversari ne trovarono fuori tredici di eretiche ed Innocenzo VIII proibì la lettura delle proposizioni. Il Pico scrisse un'apologia, la quale fu pure messa in sospetto al papa; Innocenzo dichiarò, che nessuna accusa poteva colpirlo personalmente, ma il libro delle tesi restò condannato, malgrado gli sforzi di Lorenzo de' Medici per far cambiar d'opinione il papa. Alessandro VI decise più tardi formalmente con un breve del 1493 che l'autore dovesse essere prosciolto da ogni sospetto di eresia.

Da Roma il Pico si recò nel 1487 novamente in Francia; poi visse parte a Firenze nella più intima relazione col Ficino e col Poliziano, vicino ai quali abitava in una villa a Fiesole, parte a Ferrara. Il suo sapere in lui così giovane pareva un prodigio. Inoltre egli era ricco, dotato di un'apparenza maestosa ed insieme affascinante, di una straordinaria memoria, di una splendida eloquenza. Il Poliziano in ispecialità guardava a lui con esaltata venerazione, lo riteneva un genio superiore, l'orgoglio del secolo, lo chiamava con allusione al significato del suo nome (*picus*, picchio), anziché Pico, fenice che si annidava nel lauro mediceo, designazione, che divenne generale fra gli amici. In realtà egli possedeva una prodigiosa conoscenza di libri, la quale produceva in lui un guazzabuglio vario e confuso. I suoi sforzi mirano a trovare dovunque la stessa verità, il dogma cristiano ed il misticismo neoplatonico, a poter citare in favore di essa la testimonianza di tutti i sapienti di tempi e popoli diversi, contorcendo e interpretando la parola dove essa non si acconcia a questo fine. Una vera aberrazione dello spirito è la sua opera intitolata *Heptaplus, de septiformi sex dierum Geneseos enarratione* (1489). Nel racconto mosaico della

creazione egli crede che deva essere racchiusa ogni sapienza ed infatti colla sua arte ermeneutica ve la trova. Egli lo interpreta sette volte in un senso sempre diverso e ne svolge così le dottrine fisiche e metafisiche in perfetto accordo cogli antichi filosofi e col cristianesimo. È un gioco di parole, alle quali l'autore può attribuire qualsiasi significato, dopo averle private di tutti.

Voleva anche scrivere una *Teologia poetica* o, come la chiama altrove, una *Filosofia poetica*, per mostrare come gli antichi poeti nascondessero i misteri della sapienza negli enigmi dei loro componimenti. Inoltre pensò di commentare di nuovo il *Simposio* di Platone, manifestamente per introdurvi interpretazioni mistiche ancor più copiose di quelle date dal Ficino. Ma le due grandi imprese della sua vita furono un'opera contro i nemici della Chiesa, che divise in sette classi e voleva ogni volta combattere colle lor proprie armi, e la concordanza fra Platone ed Aristotile, alla quale, come egli diceva, molti hanno bensì creduto, ma che non fu ancora provata da nessuno. La sua morte immatura gli impedì di compiere questi disegni, essendo stato rapito a trentadue anni da una febbre il 17 novembre 1494 a Firenze. Dell'opera *De concordia Platonis et Aristotelis* aveva anticipatamente pubblicato una parte *De ente et uno*. All'altro lavoro devono appartenere, a quanto dice l'editore, i dodici libri *In astrologiam*, che Gian Francesco Pico pubblicò dopo la morte dello zio. La fede nell'astrologia era in quel tempo potente, come fu ancora a lungo dipoi; persino quelli che più avvicinavano il Pico, il Landino ed anche il Ficino vi partecipavano in un certo senso. Si potrebbe quindi far gran merito al Pico della sua indipendenza da questa follia, purché anche nel resto si fosse mostrato più libero da credenze superstiziose e non avvolto ne'suoi segreti magici e cabalistici. Ma l'astrologia era in contraddizione colle dottrine cristiane, la magía, come ei la intendeva, no.

Il platonismo fiorentino si era proposto di conciliare la fede colla scienza, colla ragione e coll'autorità. Era vana fatica; le contraddizioni permanevano insolute; il filosofo si fermava col suo pensiero ad un certo punto e cedeva il posto alla dottrina della Chiesa. L'elemento religioso-mistico, che produceva su ciò l'illusione, prese il sopravvento ed il risultato definitivo fu il ritorno ad un'austera ed angusta ortodossia. Quando il Savonarola predicò a Firenze il rinnovamento della fede, i platonici furono con lui. Marsilio Ficino

gli tributò viva approvazione, ma si dichiarò poi contro di lui, quand' egli si mostrò accanito nemico de' Medici e, dopo la sua morte, lo chiamò un mostro nato per la rovina dei Fiorentini. Il più giovane Pico, Giovan Francesco, divenne uno dei più ardenti seguaci del frate, e di suo zio narrò, che era in lui avvenuta una grande mutazione, che aveva abbruciato le sue poesie amorose, che distribuiva il suo ai poveri, che spesso si flagellava ed aveva intenzione, appena compiuti i suoi lavori, di girare il mondo predicando come frate zoccolante oppure di entrare nell' ordine domenicano. Quivi tuttavia, il pio nipote ha, come pare, alquanto esagerato. Ma il Benivieni la ruppe di fatto col suo passato filosofico, si pentì del suo platonismo pure sì cristiano come di qualche cosa di pagano, a fatica si decise a pubblicare la sua canzone sull'amore e pregò il lettore, ove qualche cosa fosse in essa contraria alla dottrina della Chiesa, di preferire l'autorità di Cristo e di san Tomaso d'Aquino a quella di Platone; condannò in genere la sua opera poetica anteriore e nel lungo tempo che ancor gli rimase di vita (morì nel 1542) compose solo canti strettamente religiosi.

La società filosofica, che Cosimo de' Medici fondò sotto il nome di accademia, non era la prima associazione di dotti diretta a favorire le comuni aspirazioni. Di simil genere erano già le conversazioni, quali ci sono descritte nel *Paradiso degli Alberti*, i convegni presso fra Luigi Marsili e, dopo la sua morte, presso gli altri monaci di Santo Spirito, quelli presso frate Ambrogio nel chiostro degli Angeli, e le discussioni, alle quali, secondo dice Vespasiano (*Vita di papa Niccolò*, cap. 5), intervenivano mattina e sera all' angolo del palazzo della Signoria Leonardo Aretino, Giannozzo Manetti, il Poggio, l'Aurispa e, quando dimorava a Firenze, anche fra Tommaso da Sarzana. Vive relazioni reciproche e scambio d' idee erano per gli eruditi fiorentini in generale un bisogno. Ma il circolo filosofico, che Cosimo e poi Lorenzo raccoglievano intorno a sé, portò per primo il nome di accademia desunto appunto dalla scuola di Platone in Atene, nome che comunicò poi a tutte le altre associazioni di simil fatta, e per primo ebbe intenti e scopi determinati, quantunque fortunatamente gli mancassero ancora stabili forme esteriori. A Roma gli tenne dietro una seconda accademia, quella di Giulio Pomponio Leto (1428-1498), alla quale appartennero fra altri Filippo Buonaccorsi e Bartolommeo Sacchi da Piadena nel Cremonese, che dal suo borgo natale

si chiamava Plátina (1421-1481). Essi si occupavano delle antichità romane e degli antichi autori, assumevano nomi classici, usavano formule e maniere di dire classiche, cercavano di rinnovare antiche consuetudini, festeggiavano ogni anno il preteso giorno natalizio della città di Roma. Sotto Paolo II furono accusati di ateismo e di partecipazione ad una congiura, e Pomponio Leto fu, come il Platina, carcerato; ma dopo una severa inquisizione con uso della tortura, il papa finì col liberarli, avendo riconosciuto nel loro contegno più un trastullo, che un serio pericolo; il loro preteso paganesimo non andava oltre i nomi e le parole. Dopo la morte di Paolo, Pomponio ricostituì l'accademia ed egli stesso insegnò con grande successo all' Università romana. A Napoli il Panormita raccolse intorno a sé una simile società, che più tardi ebbe a capo il Pontano e da lui si intitolò *Academia Pontaniana*. Anche in essa si assumevano nomi speciali di forma classica; in altro luogo ne impareremo a conoscere i membri più importanti.

XVIII.

La lingua volgare nel secolo XV e la sua letteratura.

Nel secolo XV il movimento erudito si ripercosse vivamente in tutte le classi della società. Se ancora oggi che possediamo già tanto dell'antichità e poco di veramente nuovo e sorprendente ci possiamo aspettare, il mondo colto ha pure un così grande interesse per ogni nuova scoperta, ben ci possiamo imaginare quale dovesse essere allora l'agitazione degli spiriti, quando scoperta succedeva a scoperta, quando scrittori, che erano ammirati, idolatrati senza essere ancora conosciuti, si presentavano uno dopo l' altro all'avido lettore, quando dalle biblioteche di antichi conventi, dal seno della terra il mondo classico balzava fuori sempre più chiaro

e più compiuto ne' suoi lineamenti. E coll'ammirazione si mescolava una gioia superba: ciò che ricompariva dinanzi agli sguardi dei contemporanei, era per gli Italiani il loro proprio passato: questo rinascimento formava solo la continuazione delle tendenze, che nei secoli precedenti abbiamo potuto costantemente osservare. Dante andava orgoglioso di avere nelle sue vene sangue romano; il Petrarca cantò Scipione Africano come l'eroe nazionale ed un Arnaldo da Brescia, un Colà di Rienzo pensarono di ristabilire in Campidoglio l'antica repubblica co' suoi senatori ed i suoi tribuni. La scoperta dell'antichità parve davvero un rinascere, un riaffermarsi discendenti ed eredi della più splendida coltura intellettuale di fronte ai barbari, i quali dovettero di nuovo chinarsi dinanzi ad essa, e gli Italiani si sentirono novamente di gran lunga superiori alle altre nazioni, dalle cui carceri liberavano i grandi antichi.

Era naturale che questa maniera di pensare conducesse ad esagerazioni, che alcuni non volessero più riconoscere per grande, bello, vero, se non ciò che all'antichità appartenesse, che si disprezzasse la lingua volgare e con essa perfino talvolta la grande letteratura italiana dell' età precedente. Contro questa superstiziosa idolatria dell'erudizione classica alzavano la voce coloro, che nella scienza e nella poesia si tenevano attaccati alle tradizioni. Cino Rinuccini, a noi già noto come petrarchista, diresse contro i detrattori di Dante, del Petrarca e del Boccaccio un'invettiva, che egli stesso scrisse in latino, manifestamente per lo stesso motivo, per cui Dante compose in latino il suo scritto *De vulgari eloquentia*, vale a dire perché egli polemizzava appunto contro di quelli che non avrebbero letto l'italiano. Il Rinuccini biasima i moderni filologi, che rivolgono tutta la loro attenzione alle minuzie e trascurano l'essenziale; difende la sostanza della scienza medievale scolastica, il *trivium* e il *quadrivium*, contro il nuovo indirizzo formale e protesta contro la preferenza data a Platone su Aristotile, il *maestro di color che sanno* nella filosofia naturale; si scaglia contro la vita sregolata e senza famiglia degli umanisti, contro l'indifferenza nelle cose politiche, contro il paganesimo nelle religiose. Ed oltre a tutto ciò difende bellamente i grandi poeti italiani, in primo luogo Dante, cui avevano chiamato *poeta da calzolai* ed il cui poema, vera sintesi del sapere, crede si debba porre per bellezza di invenzione, per ricchezza di dottrina, per

profondità di pensiero al disopra di tutte le poesie greche e latine. In maniera simile al Rinuccini si esprimeva Domenico da Prato dedicando ad un amico alcuni suoi scritti; egli sferza il rilassamento intellettuale e quella incapacità di produrre, che pur si inalberava pedantescamente, né altro metteva fuori che traduzioni dal greco in latino e che diceva potersi del libro di Dante fare cartocci per gli speziali e per i pizzicagnoli.

Senza dubbio, prescindendo da certi tratti troppo crudi dovuti alla passione della polemica, la caratteristica data dal Rinuccini e da Domenico da Prato si adattava a molti umanisti; ma essa si riferisce ai primi tempi del movimento e ci si ingannerebbe a partito, ove la si estendesse a tutto il secolo XV e si credesse che questo modo di pensare fosse generale. Il Filelfo infatti attribuiva al solo latino la dignità di lingua letteraria, già perché esso era esteso a tutto il mondo, e gli umanisti volevano scrivere non solo per la nazione, ma per l'umanità; si serviva dell'italiano per le cose, che non desiderava di veder pubblicate e conservate e, quando lo usò ad altro scopo, per desiderio del duca Filippo Maria, lo scrisse contro sua voglia e sempre assai male. Ma il Filelfo, mentre a Firenze interpretava gli antichi, leggeva anche pubblicamente nei giorni festivi in duomo sulla *Commedia*, teneva come introduzione discorsi in lode di Dante e ne faceva comporre anche da' suoi discepoli. Leonardo Aretino scrisse in italiano brevi biografie di Dante e del Petrarca, Giannozzo Manetti compose in latino le *Vitae* di questi e del Boccaccio. In certe erudite conversazioni, che devono aver avuto luogo nel 1401 presso Coluccio Salutati e Roberto de' Rossi e delle quali ci informa Leonardo Aretino nel suo *Dialogus ad Petrum Histrum* (P. P. Vergerio), Niccolò Niccoli pronuncia bensì il più sprezzante giudizio su Dante, sul Petrarca e sul Boccaccio, ma solo per ritirarlo il giorno dopo e dichiararlo un artificio rettorico, col quale aveva voluto provocare appunto la lode di quei poeti, essendone egli stesso uno zelante ammiratore, ed avendo perfino imparato a memoria la *Commedia*, anzi sapendone ancora buona parte. Anche il suo amico Poggio pose in bocca allo stesso Niccoli la più alta lode dei tre grandi fiorentini nel suo dialogo *De infoelicitate principum* (fol. 152). E così loda Dante ed il Petrarca papa Pio (*Comment.* l. II, p. 50); Benedetto Accolti francamente afferma, che per eleganza e ricchezza essi non sono punto inferiori a Vir-

gilio o ad Omero (1) e se altri, come Paolo Cortese od il Pontano, li biasimano aspramente, questo giudizio si riferisce sempre solo alla loro latinità, non alle loro opere in generale. I platonici fiorentini dovevano per il loro indirizzo religioso tenere Dante in gran pregio; il Ficino trovava in lui molte proposizioni platoniche e ne tradusse in italiano la *Monarchia*: il Landino ne commentò la *Commedia*. In generale si vede, come la grande poesia italiana del secolo XIV dovesse esercitare un influsso, a cui solo a forza si poteva sottrarsi. Anche quelli che, come il Filelfo, ammettevano in teoria solo la lingua classica, si chinavano ammirando dinanzi al poderoso poeta. Una letteratura, che aveva cominciato con Dante, non poteva di nuovo interrompersi.

Se dunque nei primi decenni del secolo XV troviamo dispregio per l'italiano accanto a rispetto per i suoi grandi scrittori, dopo il 1440 comincia anche presso i dotti ad essere riconosciuta la lingua stessa volgare. Leon Battista Alberti ne difese l'uso letterario nel proemio al terzo libro dei suoi dialoghi *Della famiglia*, affermando che essa non sarebbe punto inferiore alla greca ed alla latina, se, al pari che queste, fosse nobilitata da scrittori famosi, e non meno calde difese della lingua italiana scrissero più tardi Lorenzo de' Medici ed il Landino. Benedetto Accolti (*Dialogus*, p. 89) disse: « Nec multi facio qua quisque lingua, materna scilicet an latina, proloquatur, modo graviter, ornate copioseque pronunciet ». Il pregiudizio così profondamente radicato in Italia fino dai tempi passati contro l'uso letterario della lingua materna non aveva dunque nel corso del secolo XV guadagnato terreno in confronto dell'età precedente; anzi sembra che, malgrado la corrente erudita dominante, abbia piuttosto avuto luogo un progresso verso quel pieno riconoscimento dei diritti dell'italiano, che si compì poi nel secolo XVI.

Ad usare la lingua volgare induceva anche l' eccitamento di alcuni principi, che non possedevano una sufficiente coltura classica. Il duca Filippo Maria Visconti, il quale amava assai il Petrarca e si faceva volentieri leggere Dante, esortò Guiniforte da Barzizza, figlio di Gasparino, a comporre il suo commento all'*Inferno* di Dante ed il Filelfo quello del Petrarca e per suo desi-

(1) *Dialogus de praestantia virorum sui aevi* (a Cosimo de' Medici, fra il 1459 ed il 64), Parmae, 1691, p. 90.

derio quest'ultimo scrisse anche un poema in quarantotto canti in terzine su S. Giovanni Battista, poema, che compì nel 1445. Per incarico dello stesso principe, Pier Candido Decembrio tradusse in italiano i Commentarî di Cesare, Quinto Curzio ed i primi dieci libri di Livio. Alcuni anche credevano solo che la lingua volgare non fosse al suo posto nella letteratura seria più elevata, nell'eloquenza solenne, nella storia, nell'epopea, dove si imitavano gli antichi, ma bensì nella più leggiera poesia amorosa; la pensavano quindi di nuovo come Dante al tempo della *Vita Nuova* o come il Petrarca. Diversi umanisti scrissero perciò versi petrarcheschi, come ad esempio Ugolino Pisani da Parma.

Di gran lunga più interessante per noi è tuttavia il vedere come non solo il poeta dalla forma elegante, ma perfino la maniera più popolare della poesia amorosa fosse allora imitata negli strambotti e nelle canzonette di Lionardo Giustiniani. Questi, nato verso il 1388, apparteneva ad una delle più cospicue famiglie del patriziato veneziano; discepolo del Guarino, fu in corrispondenza con lui, come col Niccoli, col Traversari e specialmente col Filelfo, dal quale fu spesso lodato. Tradusse in latino le vite plutarchiane di Cimone, Focione, Lucullo e compose alcune orazioni. Ma la sua larga operosità politica lo distrasse dal lavoro erudito: fu *avogadore* della Repubblica, governatore nel Friuli (1432), ebbe parte influente nel governo durante la guerra contro Filippo Maria, come membro del consiglio e come *savio*, ed il 29 dicembre 1443 arrivò all'alta dignità di procuratore di S. Marco. Volentieri sarebbe ritornato agli studî prediletti, all'*otium cum dignitate post diuturnum negotium,* come egli ciceronianamente scriveva a Palla Strozzi; ma gli affari pubblici non lo lasciarono libero, neppure quando divenne cieco. Morì il 10 novembre 1446.

Gli strambotti e le canzonette furono da lui composti in gioventù, quindi sul principio del secolo XV. *Strambotto* è ancor oggi il nome, che si dà alla forma della poesia popolare siciliana, cioè ad una strofe di otto endecasillabi alternativamente legati da due rime: AB AB AB AB; ma presso i poeti colti lo strambotto ha quasi sempre la forma dell'ottava, sei versi a rime alternate e due a rima baciata per chiusa; così sempre anche presso Lionardo Giustiniani, il quale sembra aver per primo accolto dalla poesia del popolo questa forma poi molto usata. Il piccolo numero di tali poesiòle, che conosciamo come opera sua, ventisette strambotti, for-

mano un ciclo continuato, nel quale si esauriscono i pochi motivi dell'erotica popolare italiana, dapprima lode dell'amata, della potenza de' suoi vezzi, lamenti pei dolori d'amore e benedizione di colei, che ispira al poeta il nuovo sentimento, preghiere di ascolto, saluti, sospiri, poi la disillusione, accuse, imprecazioni a ciò che prima quegli benediceva, invettive contro l'infedele e disperazione per la perduta felicità. E l'espressione di questi sentimenti nella sua brevità e spontanea semplicità, la vivacità dell'imagine disadorna, l'uso delle ripetizioni per rendere più penetrante il pensiero, colpiscono pienamente il tuono del canto popolare italiano. Non pochi luoghi e talvolta le intere strofe si incontrano con certe modificazioni in poesie cantate ancor oggi, provenienti, come credo, gli uni e le altre dal Giustiniani, ma appunto perciò comprovanti, come egli si fosse adattato allo spirito del popolo. È un fenomeno curioso in un'età erudita presso un uomo erudito. Ma la giustapposizione ed il collegamento del genere popolare e del classico-dotto sono generali nel secolo XV; sono anzi caratteristici nel periodo che fu accusato di essersi rivolto esclusivamente all'erudizione e di aver così interrotta la tradizione nazionale. In realtà la tradizione della poesia volgare non fu spezzata dopo il secolo XIV ed anche le canzonette del Giustiniani formano la continuazione di quella maniera poetica, che trovammo nelle ballate del Sacchetti, del Soldanieri, di Alesso Donati.

Per lo più sono canti, che l'amante intuona dinanzi alla casa della bella, esaltandola, supplicandola, lamentandosi con lei de' suoi dolori, rimproverandola della sua crudeltà od infedeltà. Il carattere popolare si manifesta segnatamente nelle allusioni a condizioni reali, che mancano alla poesia convenzionale, nelle designazioni dell'amata quale *perla graziosa*, *perla mia cara*, *regina del cor mio* e simili, nei paragoni, nella cruda espressione dei desiderî e nella violenza delle imprecazioni. Singolarmente belle sono le terzine: *Io credo ben che 'l bon servire è vano*, dove il poeta si lamenta del matrimonio dell'amata con un altro, e la ballata *Rezina del cor mio*, dove sono rappresentate con tanta verità e vivacità le civetterie, colle quali la fanciulla adesca l'amante e la ritrosia con cui ne delude poi le speranze.

Codeste canzonette, che Lionardo stesso metteva spesso in musica, trovarono uno straordinario favore. Cantate in occasione di nozze, di banchetti, sulla strada e dal popolo, esse si diffusero rapida-

mente: « dulcissimis carminibus et peritissime vulgariter compositis omnem replevit Italiam », dice Flavio Biondo (*Italia Illustr.*, p. 373). Anche in Toscana erano particolarmente predilette e, siccome erano in dialetto veneziano oppure ne erano fortemente intinte, così si toscaneggiavano, alterandole ed anche deformandole assai. Molti imitarono la maniera di tali canzoni, che dal nome del loro inventore furono dette *Giustiniane* e nelle maggiori raccolte composte ben presto l' opera speciale di Lionardo si trova frammista a quella di altri; ma anche parecchi dei canti, per i quali non è appurata la sua paternità, possono appartenergli. Quivi troviamo in gran numero i contrasti così cari al popolo. L'amante canta la sera sotto la finestra della fanciulla; essa appare al balcone; rimproveri e preghiere, piccole gelosie e proteste di fedeltà, la ritrosia della fanciulla e l'insistenza dell' amante, la lenta seduzione o ripulsa sono rappresentate con grande naturalezza in una forma piena di drammatica realtà. Talvolta il piccolo dramma amoroso si prolunga per parecchie sere; la fanciulla rimanda con promesse l' amante, dandogli la posta per un altro giorno della settimana determinato; egli annunzia la sua presenza spurgandosi o gettando un sassolino ed ecco cominciare di nuovo il dialogo. Ovvero la fanciulla gli indica la chiesa ed il giorno, in cui ella vi si reca ed in cui egli può vederla (*Donna, io m'apresento*). Ei si rivolge anche all' amica dell' amata, che deve aiutarlo, che lo conforta, che persuade la crudele, dispone il loro convegno oppure mette in guardia il giovane contro l'infedele ed anche conquista ella stessa il suo cuore. Poi abbiamo dialoghi fra la padrona maritata ed il servo o la fantesca, i quali con promesse sono indotti a prestarsi come ambasciatori e mezzani d'amore (1) ed altrove i contrasti, sempre frequenti nella poesia popolare italiana, fra madre e figlia, nella ballata *Fia per sta contrata*, nella quale la madre conduce dolcemente la fanciulla a confessare il suo amore, e nell'altra *Ieri da st'ora tardi*, nella quale la figlia simula astutamente, si atteggia a pia e timorosa del matrimonio, esterna il desiderio di farsi monaca, onde fa sì che la madre stessa la prega di sposare l'amato.

---

(1) Sono schiavi ed è loro promessa la libertà, vedi *Poesie di Lion. Giustiniani*, ed. B. Wiese, Bologna, 1883, n^i 42 e 33.

Queste canzonette hanno forme diverse, per lo più quella della ballata, sebbene con variazioni; i metri più agili, composti di versi brevi di sette od otto sillabe, di brevi strofe, spesso di quattro, perfino solo di tre versi, sono i preferiti. In un certo numero di poesie manca la ripresa, mentre per lo contrario i dialoghi sogliono avere doppia *ripresa*, una in bocca di ciascun interlocutore. Alcune delle ballate mancano anche della rima-ritornello alla fine delle strofe. Certe altre poesie sono ciò che più tardi si disse *canzonetta* in più stretto senso, constano di strofe di quattro versi settenarî od ottonarî colle rime così disposte *abba*. Inoltre specialmente per il lamento e per l'accusa dell'amata è usato il serventese e finalmente anche la terzina.

Mentre nella sua gioventù il Giustiniani si era dedicato alla poesia popolare mondana, nella vecchiaia si rivolse a quella religiosa, al genere delle laudi, indottovi da suo fratello, Lorenzo Giustiniani, vescovo e più tardi santo. Anche quivi egli diede prova di una non comune attitudine. Così la sua laude *Maria, Vergine bella,* la quale fu erroneamente attribuita a Jacopone da Todi, è una delle più vaghe che abbia la poesia italiana, piena di intimo affetto e di grande armonia di verso.

Specialmente a Firenze doveva essere viva la venerazione per i poeti del secolo XIV e quindi tenace il perdurare della letteratura volgare. Matteo Palmieri (1406-1478), il quale compose in latino una cronaca universale, una storia della guerra di Firenze contro Pisa ed una biografia di Niccolò Acciaiuoli, gran siniscalco della regina Giovanna, scrisse in italiano altre due opere. Nei quattro libri in prosa *Della vita civile* diede in gran parte un compendio del *De officiis* di Cicerone in forma di dialoghi, che avrebbero avuto luogo nel Mugello durante la peste del 1430 fra l'autore, Luigi Guicciardini, Franco Sacchetti il giovane ed il vecchio Agnolo Pandolfini e nei quali quest'ultimo espone le dottrine intorno al retto modo di contenersi nella vita cittadina. Questa è opera degli anni giovanili del Palmieri; all' età sua più matura spetta il grande poema in cento capitoli in terzine *La città di vita*, cui Leonardo Dati appose un commento latino ed un proemio. Quivi si narra che il Palmieri cominciò la sua opera dopo che due volte (a Pescia nel 1451 ed a Napoli nel 1455) gli fu apparso in visione il morto Cipriano Rucellai e gli ebbe fatto conoscere il soggetto. Questo è il viaggio dell'anima, finché essa

arriva nel corpo umano e durante il suo soggiorno in esso. Le anime sono gli angeli, che nella ribellione di Lucifero rimasero neutrali; allora fu ad essi provvisoriamente assegnato un luogo separato nei Campi elisi, i quali restano al di là delle orbite planetarie. Non avendo essi saputo decidersi da soli fra il bene ed il male, vien loro dato lo stimolo dei sensi, sono fatti uomini e quindi posti nell' alternativa o di seguire la tentazione o di resistervi, poiché hanno libera la volontà e Dio mette loro a fianco un angelo buono ed uno cattivo, ciascuno dei quali cerca di guadagnar l'anima per sé. Il primo libro dunque tratta della discesa delle anime dai Campi elisi nel corpo umano; esse passano, nello spazio di un anno, attraverso le dieci regioni, dei sette pianeti e dei tre elementi, che stanno sopra la terra e ricevono da ciascuna influssi a seconda della tendenza predominante. Il secondo libro mostra come l'anima entrata nel corpo discenda sulla via del peccato, via che conduce all'Inferno, e, come, seguendola, guidata dall'angelo cattivo, attraversi in una notte le diciotto dimore delle passioni. Il terzo libro descrive all'incontro l'elevarsi dell'anima ravveduta, la quale, guidata dall'angelo buono, attraversando sulla via della luce le dodici abitazioni delle virtù, arriva in un giorno a salvamento. Quivi abbiamo dunque da capo una delle molte imitazioni della *Commedia* di Dante; ma dai tempi del Frezzi il soggetto è divenuto ancora più astratto ed incorporeo, così che non rimane posto per la rappresentazione delle cose reali e l'autore si muove continuamente fra simboli ed allegorie di voluta oscurità. Appena a queste visioni si tolse il loro fondamento popolare, scomparve l'interesse artistico e si cadde sempre più in sottigliezze teologiche.

Già nel 1465 il Palmieri aveva compiuto il suo poema; tuttavia non lo pubblicò, ma ne affidò il manoscritto suggellato all'arte dei notai fiorentini, affinché fosse aperto solo dopo la sua morte. Ma l'idea contenuta nell'opera sull'origine delle anime umane dagli angeli rimasti neutrali nella ribellione di Lucifero era una dottrina eretica di Origene, epperò il poema fu condannato dalla Chiesa e non fu stampato; anzi si sparse perfino la voce che fosse stato abbruciato insieme coll'autore, mentre invece questi finì i suoi giorni senza molestie. Del manoscritto si ebbe sempre un sacro orrore e quello della Laurenziana fu fino al secolo scorso conservato in un armadio in disparte dagli altri manoscritti.

Leon Battista Alberti, il quale con tanto calore esaltò e difese la lingua volgare, si fece nel 1441 promotore di una festa, che doveva ridondarle a gloria speciale. In unione con Piero de'Medici, figlio di Cosimo, propose ai Provveditori dell'Università, di organizzare una gara poetica per sollevare gli animi abbattuti dalla lunga guerra contro Filippo Maria Visconti; quelli che intendevano di prendervi parte dovevano prima presentare le loro poesie e poi recitarle pubblicamente; fu loro dato per soggetto *la vera amicizia*. La festa ebbe luogo il 22 ottobre in duomo alla presenza della Signoria, dell'arcivescovo, dell'ambasciatore veneziano, di molti prelati e di una gran folla di popolo; per giudici furono scelti i segretarî di papa Eugenio allora dimorante a Firenze; il premio era una corona di alloro in argento, colla quale il vincitore doveva essere incoronato. Se non che, finite le recitazioni, i giudici trovarono che parecchi dei candidati avrebbero avuto eguale merito e perciò non diedero a nessuno il premio, bensì donarono la corona alla chiesa, di che furono assai biasimati. L'Alberti vagheggiava poi una nuova gara sull'invidia, manifestamente con allusione a quello che considerava come il motivo della mala riuscita della prima; ma questa ripetizione della festa non ebbe luogo. Se oggi si leggono le poesie dell'Accademia coronaria del 1441, non si può saper troppo male ai giudici della loro decisione; certo, dato il genere del tema proposto, si poteva appena aspettarsi qualche cosa di diverso dalle vuote declamazioni, che i buoni cittadini di Firenze, un Michele di Noferi del Gigante, un Antonio degli Agli, canonico di S. Lorenzo, Anselmo Calderoni, araldo del comune e gli altri, recitarono. Uno di loro, messer Francesco di Buonanno Malecarni, seppe eludere del tutto il tema, che gli riusciva incomodo: egli non parla affatto dell'amicizia per sé stessa e la esalta indirettamente, mettendo in guardia contro il suo contrario, l'amore leggiero, nella visione di una specie di labirinto d'amore; così ha occasione di fare una delle solite enumerazioni di amanti famosi antichi e moderni e finisce coll'apparizione della donna fuggente dinanzi al cavaliere che la insegue, leggenda che attinse dalla novella boccaccesca di Nastagio degli Onesti.

Un altro dei concorrenti, Leonardo di Pietro Dati, quello stesso, che commentò la *Città di vita* del Palmieri, venne nell'idea, facile a comprendersi quando si pensi all'entusiasmo allora dominante per ogni cosa classica, di trasportare nella lingua volgare i

metri antichi e scrisse una parte della sua poesia in esametri, un'altra in istrofe saffiche, dichiarando in un proemio la costituzione di questi versi. L'Alberti stesso presentò alla gara il suo dialogo *Dell'amicizia*, cioè il quarto libro della sua *Famiglia* ed anch'egli una poesia in sedici esametri italiani. Questi furono certo i primi tentativi di applicare alla poesia italiana i metri classici e naturalmente furono anche i più infelici, perché si attenevano colla massima scrupolosità ai loro modelli. Il Dati e l'Alberti non fecero in generale se non applicare le quantità delle parole latine alle corrispondenti italiane, senza riguardo al cambiamento dei suoni, e ne risultarono così versi, dei quali bisogna cercare il ritmo solo in un'altra lingua.

Leon Battista Alberti, nato figlio illegittimo di Lorenzo Alberti nel 1406 o 1407, mentre tutta la sua famiglia si trovava in esiglio, visse anche dopo la revocazione del bando (1428) solo di rado nella città dei suoi padri, a Firenze, ma invece per lo più a Roma. Quivi lo troviamo già nel 1432 come abbreviatore apostolico e segretario del patriarca di Grado, Biagio Molin, il quale era a capo della cancelleria pontificia. Dal 1434 in poi seguì la corte di Eugenio IV nelle diverse città, ove questa soggiornò e dopo nove anni ritornò con essa a Roma. Ottenne un canonicato a Firenze ed altre prebende e verosimilmente abbracciò anche lo stato ecclesiastico. Colla soppressione del collegio degli abbreviatori sotto Paolo II (1464) perdette il suo ufficio alla curia, ma rimase tuttavia a Roma, dove morì nell'aprile del 1472. L'Alberti fu uno di quei meravigliosi ingegni universali, parecchi dei quali produsse l'Italia nel periodo della rinascenza. Giovane ancora, si distingueva fra tutti per forza ed agilità di corpo: saltava a piè pari un uomo in piedi, gettava colla mano una moneta tanto in alto da farle toccare la cupola del duomo, domava i più focosi cavalli, era addestrato in ogni maniera di esercizî ginnastici, nella corsa, nella lotta, nel gioco della palla, nella danza, imparò la musica senza maestro. Era architetto e costruì il bel palazzo Rucellai in via della Vigna a Firenze, la facciata di S. Maria Novella e quella di S. Francesco a Rimini. Coltivava la pittura e la scultura, ed in tutte queste arti univa alla pratica in ancor più alto grado la conoscenza teorica; compose un trattato sulla statua, due sulla pittura, una vasta opera *De arte aedificatoria*, la quale acquistò nell'arte architettonica una grande importanza per lo svolgimento

del nuovo stile. Era matematico e scrisse anche intorno a questa scienza nei suoi *Ludi mathematici*; pieno il capo di nuove idee di meccanica e di fisica, inventò macchine ed istrumenti, che destarono l'ammirazione de'contemporanei.

Mentre studiava diritto a Bologna, compose, appena ventenne, una commedia latina intitolata *Philodoxus*, cioè amante della gloria, nella quale svolge la favola, foggiata sul gusto della commedia romana, dell' amore del giovane Filodoxo per la bella fanciulla ateniese Doxa, della rivalità del ricco Fortunio e della vittoria finale del primo, tutto però in senso allegorico per insegnare, che l'uomo laborioso ed attivo può guadagnarsi la gloria non meno del ricco. Questa morale e la dichiarazione delle particolarità allegoriche nell'azione e nei personaggi sono date dall'Alberti stesso nel proemio. Il componimento, come l'autore quivi racconta, fu pubblicato a sua insaputa e per lungo tempo ammirato e trascritto quale opera di un poeta romano; l'Alberti stesso si compiacque da principio di tale credenza e la rafforzò, dicendo a chi lo interrogava, di aver trovato la commedia in un antico manoscritto; quando poi più tardi egli dichiarò di esserne l'autore, la critica levò la sua voce e si biasimò ciò che prima si era lodato. L'Alberti scrisse ancora molte altre cose in latino, ed in italiano elegie ed egloghe, delle prime che siano state composte nella lingua materna, lettere, orazioni, ma specialmente un gran numero di trattati morali, i più nella forma dialogica allora così in voga. E se nei dialoghi latini di un Poggio, di un Valla e di altri, condotti ad imitazione di quelli di Cicerone, quella forma non ha grande importanza, perché quasi sempre continua a parlare uno dei personaggi, quelli dell'Alberti, col loro più vivace alternarsi degli interlocutori, si accostano di più alla maniera dei Greci. Uno di codesti trattati, il *Teogenio*, parla della fortuna e del suo influsso sulle cose umane; un altro della *Tranquillità dell'animo* (1442). Il *Momus* scritto in latino (verso il 1451) contiene sotto forma mitologico-allegorica una satira alla foggia di Luciano contro gli errori de' principi e dei cortigiani. I tre libri *Dell'Iciarchia*, ultima opera dell'Alberti, composta verso il 1470, trattano dell'essenza della vera supremazia sugli altri, del vero principato, il quale non consiste nella sottomissione per mezzo della pura forza esteriore, ma nella superiorità della persona, nel pieno dominio di sé stesso, nel più largo svolgimento delle buone qualità, per mezzo dei quali pregi l'uomo diventa

atto a reggere gli altri: l'*Iciarco* stesso è soltanto il vero servo di quelli, che egli governa. Del resto l'autore rivolge specialmente la sua attenzione all'amministrazione della famiglia, alla quale corrisponde in proporzioni più ampie quella dello Stato: indi anche il nome *Iciarco*, cioè * οἰκιαρχός. L'Alberti dà alla famiglia, che egli però intende sempre nel più vasto senso di schiatta, perfino una maggiore importanza che alla città; vincolo di quella è l'amore, di questa l'istinto della propria conservazione, onde nella famiglia la podestà è anche più eccellente e più solidamente fondata che nello stato, dove essa è spesso raggiunta colla violenza e col delitto ed è esposta alle vicende della fortuna, mentre quella sfida le tempeste. Si riconosce qui il modo di pensare di un' età, nella quale i pubblici affari erano sempre più sottratti alle mani del cittadino, sicché questi si ritirava nel seno della sua famiglia e vi cercava un solido punto di appoggio, il terreno per lo svolgimento e la manifestazione delle sue attività. Il sentimento della famiglia era nel secolo XV assai vivo specialmente a Firenze, come appare da corrispondenze intime del tempo, ad esempio da quella di una madre amorosa, Alessandra Strozzi. Nella sua più ampia opera italiana, i quattro libri *Della famiglia*, dei quali i tre primi furono composti già nel 1437 o 38, mentre l'ultimo fu presentato, come si è visto, al certame del 1441, l'Alberti disegnò, appoggiandosi a Senofonte e ad altri antichi autori, un compiuto modello dell'amministrazione domestica e della sana vita famigliare, quale egli desiderava di veder attuato.

Nella molteplice coltura dello spirito e del corpo, nell'equilibrato svolgimento delle facoltà, l'Alberti arieggia all'uomo antico colla sua universalità. Classico è pure il suo ideale di vita, l'eudemonia, *il bene e beato vivere*; lo scopo morale è la tranquillità dell'animo; le passioni e le perturbazioni si devono vincere e cacciare, non tanto perché siano malvagie e peccaminose, quanto perché sono nocive, recano dolore, perché turbano la bella armonia dell'esistenza. La virtù non è qualche cosa di severo e faticoso, contrapposto ai beni della vita, che si eserciti solo per riguardo alla ricompensa nell'altro mondo; all'incontro essa è dolce ed amabile per sé stessa, è il mezzo per raggiungere la felicità, anzi è questa stessa, come avevano insegnato sia gli stoici, che gli epicurei. Il pensiero fondamentale nelle considerazioni dell'Alberti è sempre questo, che la fortuna è mutevole, che noi siamo costan-

temente esposti ai suoi colpi e che perciò dobbiamo prepararci. Se vogliamo, essa non avrà nessuna potenza su di noi; possiamo sottrarci a lei, chiudendo il nostro petto ad ogni turbamento esteriore. Il più gran bene è possedere sé stesso, essere libero; l'uomo padrone di sé stesso cerca in sé il proprio centro, indipendentemente dal mondo esteriore; anche la patria, anche i suoi ama in modo, che può farne senza.

La morale è maestra della felicità terrena, ma di quella felicità che il filosofo e l'artista trovano in una serena tranquillità dello spirito frutto di una felice mediocrità di condizione libera dalle scosse delle passioni e dell'ambizione, in una vita tutta dedita alle nobili occupazioni, di cui è premio l'immortalità del nome, poiché la gloria va sempre unita alla virtù. Null'altro intende l'Alberti per bontà dell'uomo (*Iciarchia*, lib. II, pag. 59) e così descrive gl'impulsi al bene operare: « L'uomo buono gode nel far bene, dilettagli il pensare alle cose oneste, dassi alle cose molto lodate, falle con ottima speranza di felice successo, col favor degli uomini e ancor di Dio, a cui piace le cose bene fatte, e acquistane premio incomparabile, cioè gloria e immortal fama ». La grazia di Dio dunque è ancora un motivo dell'operare, ma solo uno fra altri e non il principale. La religiosità stessa riceve un carattere giocondo, amabile; essa serve a dare allo spirito un'occupazione estetica, a trasportarlo in una tranquilla armonia, fatto che trova la sua espressione nella meravigliosa descrizione del duomo di Firenze, che l'Alberti ha posto in bocca ad Agnolo Pandolfini sul principio del dialogo *Della tranquillità dell'animo*: « Certo, egli dice, questo tempio ha in sé grazia e maestà; e, quello che io spesso considerai, mi diletta, ch'io veggo in questo tempio giunta insieme una gracilità vezzosa con una sodezza robusta e piena, tale, che da una parte ogni suo membro pare posto ad amenità, e dall'altra parte comprendo che ogni cosa qui è fatta ed affirmata a perpetuità. Aggiungi che qui abita continuo la temperie, si può dire, della primavera; fuori vento, gelo, brina; qui entro, socchiuso dai venti, qui tiepido aere e quieto; fuori vampe estive ed autunnali, qui entro temperatissimo refrigerio. E s'egli è, come e' dicono, che le delizie sono quando a' nostri sensi s'aggiungono le cose quanto e quali le richiede la natura, chi dubiterà appellare questo tempio nido delle delizie? Qui, dovunque tu miri, vedi ogni parte esposta a giocondità e letizia; qui sempre odoratissimo; e, quel ch'io sopra tutto

stimo, qui senti in queste voci al sacrificio e in questi, quali gli antichi chiamavano misteri, una soavità maravigliosa. Che è a dire che tutti gli altri modi e varietà de'canti reiterati fastidiano, solo questo cantare religioso mai meno ti diletta? ».

Così la religione è diventata un diletto artistico, la chiesa il *nido delle delizie*; nel culto divino si sente una meravigliosa dolcezza. E qui in questa fine rappresentazione delle impressioni estetiche osserviamo un altro lato dell' ingegno dell'Alberti, il vivo sentimento per il bello: « Grandissima e singolare voluttà, dice il suo biografo antico, prendeva nel rimirare le cose, in cui fosse alcuna bellezza e ornamento. Vecchio d'aspetto venerando, sano e vigoroso da lui veduto, non si saziava mai del riguardarlo; e così delle bellezze della natura diceva esser egli veneratore..... Tutto che dall'uomo fosse stato fatto con ingegno e con qualche eleganza, l'aveva per quasi divino..... Gemme, fiori, e specialmente ameni luoghi vedendo, sovente da malattia lo restituirono a sanità ».

Nei dialoghi dell'Alberti troviamo una filosofia piacevole, sebbene un po' ciarliera; anche l'erudizione, la quale non manca, non è pesante, ed in questo tuono famigliare v' è una certa graziosa eloquenza. L'autore non è un pensatore profondo; egli non ha nessun sistema e nelle sue considerazioni non risale ai principî; anche la sua relazione co' platonici fiorentini è tuttavia abbastanza larga; le questioni speculative non hanno per lui interesse; egli mira a dare delle regole pratiche per la vita. Né l'Alberti ha pretensioni di originalità; egli stesso chiama l'opera sua un mosaico costituito dalle dottrine, che trovava presso gli altri e che raccoglieva insieme per vantaggio e comodità dei suoi lettori, perché riteneva impossibile dire su tali questioni qualche cosa di buono, che non fosse stato detto dagli altri (*Della tranquill.*, p. 93).

In realtà fra tutti questi scritti volgari dell' autore non v'ha nessuna opera di grande valore letterario, come anche dei lavori artistici dell'Alberti nessuno va annoverato fra i più cospicui monumenti della storia dell'arte; dovunque ci interessa, più che lo scrittore e l'artefice, l'uomo con tutta la sua personalità, le cui produzioni, prese tutte insieme, rispecchiano un'esistenza così ricca e compiuta, che siamo costretti ad ammirarla, anzi ad invidiarla.

L'italiano usato per lo più dagli scrittori di questa età risente quel forte influsso del latino, che già era cominciato col Boccaccio ed era andato crescendo presso i suoi imitatori. Si voleva inalzare

e nobilitare la lingua volgare, renderla degno organo della letteratura e si cercava, come facilmente si intende, il mezzo per ottenere questo scopo nella lingua, che per sì lungo tempo era stata considerata la sola letteraria, e di cui doveva la sua rivale giovarsi come di maestra per divenirle a poco a poco uguale. « Non sia alcuno che creda, dice il Landino nell'introduzione al suo commento dantesco, non solamente essere eloquente, ma pure tollerabile dicitore nella nostra lingua, se prima non harà vera e perfetta cognizione delle latine lettere ». Come i Romani arricchirono la loro lingua col greco, « così è necessario che la nostra di ricca ricchissima venga, se ogni dì più trasferiremo in quella nuovi vocaboli tolti da' Romani ». Anche l' Alberti, quantunque spesso facile e garbato nella sua espressione, non è del tutto scevro da questo difetto di una tinta troppo erudita e latineggiante. La purezza e la semplicità della lingua si trovano meglio che altrove nella letteratura senza pretese delle leggende e dei trattati, che non miravano ad altro che all'edificazione. Il beato Giovanni Dominici da Firenze, frate domenicano, famoso come efficace predicatore e pieno di zelo per la riforma dei conventi nel senso di una più stretta osservanza, creato cardinale da Gregorio XII nel 1408 e morto nel 1419 legato in Ungheria, indirizzò verso il principio del secolo a Bartolommea Alberti, parente di Leon Battista e moglie di quell'Antonio, cui apparteneva la villa del Paradiso, alcuni scritti riboccanti del più tetro ascetismo. Uno, *Dell'amore di carità*, doveva confortarla durante l'esiglio del marito; un altro giunto a noi sotto il titolo *Del governo di cura famigliare,* risponde a quattro domande riguardanti la vita in Dio. Scrittore religioso più recente fu Feo Belcari, nato a Firenze nel 1410, morto nel 1484. Egli non aveva rinunciato alle cose del mondo, era ammogliato, occupò anche parecchi officî e nel 1455 sedette fra' Priori; ma condusse una vita quasi monacale. Scrisse, seguendo le traccie di originali latini, la vita del beato Giovanni Colombini (1449), che nella seconda metà del secolo XIV aveva fondato a Siena l'ordine dei Poveri di Cristo o Gesuati, e la vita di frate Egidio, compagno di S. Francesco, e per i Gesuati tradusse (1444) il *Prato spirituale*, raccolta di leggende, dal latino, in cui le aveva volte dal greco Ambrogio Traversari. Il Dominici compose anche un piccolo numero di laudi, fra le quali quella bellissima *Dì, Maria dolce*, che fu per lungo tempo erroneamente attribuita a Jacopone,

e Feo Belcari più che per le sue prose, nelle quali è quasi solo traduttore, ha importanza per la sua produzione poetica consistente pure in laudi ed inoltre in rappresentazioni.

Fra i molti, che nel secolo XIV coltivarono dopo fra Jacopone la forma della lauda, tengono i primi posti frate Ugo de' Vinaccessi detto Panziera da Prato ed il Bianco da Siena, il quale fu nel 1367 accolto dal beato Colombini nell' ordine dei Gesuati. L'anno 1399 vide di nuovo migliaia e migliaia di uomini trarre processionalmente di provincia in provincia, gridando pace e grazia e cantando laudi, come quella che cominciava: *Misericordia, eterno Iddio, Pace, pace, o Signor pio.* Erano vestiti di bianca tela epperò si chiamavano i Bianchi. Non dappertutto i governi si mostrarono loro favorevoli, perché si temevano disordini. Giovanni Dominici fu colui che li introdusse a Venezia, onde fu da' Dieci bandito per cinque anni dalla città; appunto allora saranno stati composti da lui i suoi canti. Nel secolo XV le forme popolari della poesia religiosa, la *lauda* e la *rappresentazione* si allietarono di una nuova fioritura e produssero, come la poesia cavalleresca dei cantastorie e la lirica degli strambotti, dei rispetti, delle ballate, una ricca letteratura, proprio nel tempo in cui la poesia d'arte più elevata languiva in una temporanea sterilità. Gli spettacoli sacri erano rappresentati specialmente per il popolo e per la gioventù, le canzoni spirituali erano cantate da confraternite di onesti artigiani; ma gli autori non sempre appartenevano ai medesimi circoli, bensì spesso alle classi più colte della società. Fra gli autori di laudi si annoverano, oltre che i già nominati Giustiniani e Belcari, maestro Antonio di Guido, un Michele Chelli, Cristofano di Miniato dell'Ottonaio, Francesco d'Albizzo, Antonio Bellini da Siena, vescovo di Foligno, Pierozzo Castellano Castellani, il quale fu (1488-1518) professore di diritto canonico a Pisa, Lucrezia Tornabuoni (morta il 15 marzo 1482), madre di Lorenzo de' Medici, Lorenzo stesso, suo cugino Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, Bernardo Giambullari, i Pulci ed altri. Di molte fra le laudi è del tutto ignoto l'autore.

La forma della lauda era, come già da principio, per lo più quella della ballata, più di rado l' ottava od altro metro. V' ha anzi di più: cercandosi, per rendere famigliari al popolo questi canti, una melodia già nota ed in voga, non si aveva scrupolo di derivarla anche da canzoni profane amorose o godereccie. La lauda

del Belcari *Non ha lo cor gentile* era cantata secondo la melodia di *O rosa mia gentile,* che è una delle canzonette alla foggia di quelle del Giustiniani; la lauda dello stesso autore *Poiché il tuo cor, Maria, è grazioso,* secondo un canto francese: *Puisque je vis le regard gracieus*; una del Giambullari, *O peccatori, o alme meschinelle*, secondo la ballata del Sacchetti: *O vaghe montanine pastorelle*, della quale ha non solo lo schema strofico, ma anche le rime. Per parecchie del Belcari, di Francesco d'Albizzo, di Lucrezia Tornabuoni è indicato per la musica il gaio canto di maggio del Poliziano *Ben venga maggio.* Altre erano cantate come i rispetti e gli strambotti, quella di Francesco d'Albizzo *Pace non trovo*, secondo il sonetto del Petrarca, che comincia allo stesso modo. Non di rado si conservavano parole e versi del canto profano, rivolgendoli ad altro significato, o perfino lo si travestiva religiosamente per intero, come nell' anonima poesia *O vaghe di Gesù, o verginelle, Dove n'andate sì leggiadre e belle,* nella quale le pastorelle montanine del Sacchetti sono divenute le anime. Dietro la ballata di Lorenzo *Chi tempo aspetta, assai tempo si strugge*, la quale invita fanciulle e giovani a godere la gioventù, perché il tempo fugge, Roberto Benvenuti compose il suo canto *El tempo che ci presta el Salvatore*, il quale ammonisce a non perdere il tempo per guadagnare il regno dei cieli. Molte laudi, giusta l'indicazione delle antiche raccolte, erano cantate sul tono degli allegri canti carnascialeschi, perfino degli indecenti fra questi; così, per esempio, quella di Lorenzo Tornabuoni *Peccatori*, *a una voce* andava secondo la *canzona di Bardoccio*, cioè secondo il *Canto de' Votacessi* di Lorenzo de' Medici.

Ciò a noi sembra oggi una profanazione, ma in quel tempo non se ne aveva né l'intenzione, né il sentimento; si trattava semplicemente di un antico costume, e già nella poesia medievale latina, francese, provenzale troviamo che questo adattamento della melodia e questa trasformazione di canti profani in ispirituali si usavano affine di facilitare la diffusione di questi. Talvolta poi nel travestimento si aveva un intento speciale, quello cioè di far agire, appunto per mezzo del contrapposto, la lauda come correttivo; le idee di pietà dovevano soppiantare le frivole, che prima si erano rivestite delle medesime forme, così che queste erano purificate e santificate. Tale era il concetto specialmente del Savonarola, quando, seguendo l'uso generale, componeva le sue laudi per la musica dei

canti carnascialeschi: egli voleva spegnere le idee di vanità e di miscredenza, contrapponendo loro le parole di una fervida fede.

Lo spettacolo drammatico era nato nell'Umbria sul cadere del secolo XIII od al principio del XIV dalla lauda stessa, alla quale era dapprincipio rimasto strettamente connesso; si avevano in fondo soltanto dei canti spirituali dialogizzati, per la cui rappresentazione si adoperavano però digià costumi e scene. Segnano un progresso un pianto drammatizzato delle Marie in dialetto abruzzese e due composizioni, intitolate *Divozioni del giovedì e del venerdì santo,* le quali provengono, come pare, esse pure dall'Umbria e spettano forse ancora alla prima metà del sec. XIV. Il metro è già in generale, accanto a pochi resti della sesta rima, l'ottava ed accanto a' versi corti appare già l'endecasillabo. Il primo di questi componimenti principia col banchetto in casa di Lazaro e va fino alla cattura di Cristo, il secondo fino alla sua morte; sono come due atti dello stesso dramma. Molte indicazioni sceniche del manoscritto ci permettono di intendere come se ne facesse la rappresentazione: questa ha ancora luogo in chiesa; l'azione è spesso interrotta dalle parole del predicatore, non è altro che un'illustrazione della predica stessa; ma tuttavia la forma è più sviluppata che nelle laudi anteriori, il sentimento trova un'espressione più larga e più compiuta e nei lunghi lamenti della Vergine, che riempiono quasi tutto il componimento, l'affetto ha prodotto alcuni passi efficaci. La trattazione della materia, desunta dalla Bibbia e dalla tradizione posteriore, è divenuta più libera; la scena mostra la nota giustapposizione di luoghi propria del palco dei misteri medievali. Il nome di *devozione* sembra aver avuto in origine lo stesso valore che quello di *lauda* e del pari quello di *Rappresentazione*, il quale però nel sec. XV divenne l'unico appellativo per la nuova forma del dramma spirituale. La rappresentazione sacra reca in sé l'impronta della diversa età, che le diede origine. Essa è prodotto essenzialmente fiorentino, nato, secondo la congettura del D'Ancona, da un influsso esercitato sullo spettacolo drammatico fino allora rozzo e semplice dalle processioni con scene mimiche tratte dalla storia sacra, che si solevano fare per la festa di S. Giovanni. L'azione e l'apparato scenico hanno nella sacra rappresentazione un maggiore svolgimento, la forma è più perfetta, la lingua quella viva di Firenze; ma le dimensioni rimasero sempre modeste in confronto dei colossali misteri ciclici di altri paesi; lo spettacolo era di breve durata, in alcuni

casi diviso in due giorni; la materia è in generale trattata con brevità. Certo nessuno di questi componimenti risale al secolo XIV ed il D'Ancona inclina ad ammettere, che appunto il Belcari sia stato il più antico poeta, che abbia scritto rappresentazioni; il suo *Abramo ed Isac* recitato nel 1449 è il primo componimento di tal genere, di cui conosciamo la data. Secondo questo modo di vedere codesta forma letteraria si sarebbe cominciata a coltivare solo verso la metà del secolo XV, cioè proprio allorquando in Francia avevano principio le grandiose rappresentazioni dei misteri, ed avrebbe avuta la sua più ricca fioritura al tempo di Lorenzo de' Medici, il cui esempio servì di sprone in questo come in altri rami della letteratura. A Firenze gli attori erano di solito giovani di tenera età o ragazzi, che appartenevano a corporazioni religiose. come la Compagnia di S. Francesco, di S. Bastiano, di S. Giovanni Vangelista, ecc. Era quest' uso un avanzo della tradizione delle antiche confraternite, che avevano cantato le laudi. Tali drammi erano anche dati da tenere fanciulle o da monache nei conventi. La recitazione per bocca di giovani e destinata principalmente per i giovani fu di straordinaria importanza per la speciale conformazione del teatro spirituale fiorentino di fronte a quello di altri paesi. Notevole è pure, che attraverso tutto il secolo XV il modo di recitazione fosse ancora per lo più il canto, come nel dramma liturgico e nella lauda, e che solo per eccezione si parlasse.

Ci si potrebbe meravigliare vedendo una fioritura della poesia religiosa in inni ed in ispettacoli apparire proprio nel tempo, in cui risorgeva il mondo antico colle sue idee pagane. Ma fra il popolo era ancor forte la religiosità ed anche l'umanesimo si contrapponeva bensì in generale all'ascetismo ed al monachismo ipocrita, ma non alla religione, anzi cercava di mettersi in un amichevole accordo con essa, quantunque spesso solo esteriormente. Parecchi dei più vecchi umanisti, cominciando dal Petrarca fino a Giannozzo Manetti ed altri, fecero studî profondi di teologia; si raccoglievano quasi collo stesso zelo manoscritti dei Padri della Chiesa e della Bibbia, che dei classici. La massima parte degli uomini, di cui Vespasiano da Bisticci parla, e specialmente anche i principi, quali Alfonso e Federigo d'Urbino, erano, come egli fa sempre espressamente notare, austeramente religiosi ed osservavano puntualmente i precetti della Chiesa. L'educazione di Vittorino da Feltre e del Guarino viene esaltata come classica

insieme e cristiana; quest'ultimo faceva ogni giorno ascoltare la messa a' suoi discepoli e confutava gli errori religiosi degli antichi autori. Se i monaci attaccavano gli studî, non cadeva in mente agli eruditi, per quanto fossero negli altri casi vaghi di litigî, di assalire da parte loro la Chiesa, ma si accontentavano di provare essere la scienza conciliabile colla fede, richiamandosi ai santi, ad Agostino, a Basilio, un cui scritto fu a tale scopo tradotto da Leonardo Aretino. Una lettera forse di Giambattista Buoninsegni (del 24 aprile 1458), la quale enumera le opinioni delle principali scuole filosofiche dell'antichità, finisce colle parole: « Igitur plane christianus ita per prata gradior gentilium philosophorum, ut continuo existimem letalem in herba et floribus latitantem anguem pedibus pressum nudis in me posse concitare ». I più degli scrittori credevano perciò di dover pagare colla penna almeno un piccolo tributo alle cose religiose; il Poliziano scrisse delle prediche, il Pontano degli inni assai belli. L'esortazione del monaco cassinese nel dialogo *Aegidius* di quest'ultimo rammenta la visita del Ciani al Boccaccio; egli dice a Francesco Pucci ed a' suoi compagni di viaggio, che Gabriele Altilio, morto da poco, gli aveva dato in sogno l'incarico di mettere in sull'avviso loro e gli altri letterati del circolo del Pontano; essi dovevano ormai essendo vecchi volgere la loro arte dagli scherzi della gioventù ad un più alto fine, alle cose celesti, altrimenti l'ira di Dio li avrebbe colpiti. Ma però il monaco non esige, come il Ciani, ascetismo e rinunzia agli studî, ma solo un indirizzo pio di questi. Le idee pagane cominciavano a mescolarsi colle cristiane, ma senza inimicizia, anzi spesso si cristianizzavano esse stesse come presso i platonici fiorentini. Udiamo bensì molti lamenti per l'incredulità, accuse di paganesimo, non sempre infondate; ma non si devono prendere fenomeni speciali per l'espressione di tutto un periodo e si deve considerare che in ogni tempo vi sono una accanto all'altra correnti diverse del pensiero, che non si possono a forza ridurre sotto un' unica formula. La religiosità non era morta, ma certo era adesso diversa da quella del sec. XIII; era divenuta più fredda, più razionale, più mondana. Si credeva nel cielo, ma accanto anche la terra faceva valere i suoi diritti; le pie consuetudini erano ancora mantenute e praticate, ma non formavano più il contenuto più importante della vita, dovevano tollerare presso di sé altri interessi. Ciò disconobbe il Savonarola, quando sullo scorcio del

secolo volle ricondurre la fede a tutta la sua forza e purezza; egli non si avvide che i tempi erano mutati e, mentre si opponeva all'indifferenza ed alla corruzione crescenti, esagerò la sua reazione, volle rinnovare l'ascetismo medievale. Perciò egli poté trovare per qualche tempo seguaci sì ardenti e pieni di entusiasmo; ma l'opera sua, per la quale incontrò il martirio, non fu durevole, ché egli non seppe, come Lutero, legare la sua riforma con nodi indissolubili alla realtà (1).

Questa è dunque la forma di religiosità, di cui sono improntate le rappresentazioni. Gli argomenti sono gli antichi, quelli che avevano trattato i poeti didattici dell'Italia superiore nel secolo XIII ed i laudesi dell'Umbria; ma se noi vediamo riapparir qui le storie e le figure dell'antico e del nuovo testamento, le troviamo però spogliate di quella grandiosità, che possedevano nel testo originale, di quel tetro e severo carattere, che loro aveva dato il medio evo. La materia religiosa è qui discesa nell'ambito della vita comune: il sacro ed il divino si sono avvicinati all'umano. Ciò appare, ad esempio, nella *Rappresentazione di Abramo ed Isac*: il soggetto aveva per la Chiesa un profondo significato, poiché il sacrificio di Isacco era il simbolico preannuncio del grande sacrificio di Cristo; a questo in generale si mirava, quando i fatti dell'antico e del nuovo testamento erano dipinti o rappresentati nelle chiese. Ma in quel componimento del Belcari il senso mistico si manifesta appena in un fuggevole accenno; vi troviamo invece l'imagine di una famiglia virtuosa e timorata di Dio, la quale riceve il premio della sua obbedienza e dà alle altre un buon esempio; mancano profondità e movimento, massime in quella piana e quivi anche monotona forma dell'ottava rima, che già aveva servito per i poemi del Boccaccio e per la poesia cavalleresca dei cantastorie. L'impressione delle molte leggende di martiri attinte per lo più alla *Legenda aurea* appare mitigata ed indebolita; si frammischiano elementi episodici, che distraggono temporaneamente l'attenzione dalla terribile azione principale, come nel *S. Ignazio*, dove l'entrata in scena di Traiano dà adito all' autore di esporre la nota tradizione della giustizia

(1) Il Savonarola, come i predicatori di penitenza, che lo avevano preceduto, abbruciò le *vanità*, maschere, imagini e libri frivoli: Lutero abbruciò la bolla papale di scomunica.

dell' imperatore colla vedova privata del proprio figlio, così che sul carattere dell' odiato persecutore de' cristiani si diffonde in pari tempo una luce più favorevole. Le figure dei santi, le quali ci sono poste innanzi con istucchevole ripetizione di situazioni sempre identiche, non hanno l'ardore entusiastico della fede, come nelle ingenue narrazioni di tempi più antichi, i loro discorsi sono didattici e meditati. In una rappresentazione, quella del Giudizio finale, del Belcari e di Antonio Araldo, si può vedere come un argomento, il quale prima era così efficace nella sua terribilità, abbia ora perduto ogni sua forza e sia divenuto insignificante, anzi triviale. Sono lunghi dialoghi e discussioni fra i peccatori, i santi, i beati, molte parole e poco sentimento. Così anche presso i predicatori del tempo, san Bernardino ad esempio, troviamo, là dove parlano del giudizio finale e delle pene dell'Inferno, anziché la corpulenta sensibilità della rappresentazione, solo dimostrazioni astratte con numerose citazioni. Queste idee dell'oltretomba vivevano allora nella ragione e non fecondavano più la fantasia.

Molto meglio si riesce ora nel trattare scene bibliche, nelle quali si manifesti una nota dolce, elegiaca, quali il pianto di Maria appiè della Croce sulla fine della *Passione* del Castellani e specialmente la conversione della Maddalena, nel dramma omonimo, uno dei più perfetti, certo composto solo nel secolo XVI. La peccatrice, venuta alla predica dapprima contro sua voglia ed indottavi solo perché la sorella le ha parlato della bellezza di Cristo, si sente all'improvviso commossa e confusa da quelle imaginose parole, che minacciano ed insieme promettono perdono, ed il nuovo amore, che divampa in lei, rammenta ancora nella sua manifestazione la passione terrena. La scena della predica e quella in casa di Simone sono veramente efficaci ed alcune delle alte bellezze del testo biblico sono rimaste intatte nell'elaborazione.

Il popolo ama nell'arte l'elemento realistico, si compiace di vedervi riprodotta la sua propria vita di casa e di strada; per il popolo la verità materiale ha sempre maggior significato di ciò che è idealmente bello e perciò vero in un altro senso: quindi la propensione anche nel dramma spirituale a tratti realistici, dei quali si può avvertire qualche piccola traccia perfino già nelle più antiche produzioni italiane del genere, nelle laudi dei Disciplinati. Codesto realismo andò poi sempre più acquistando terreno ed in altri paesi soffocò talvolta lo stesso contenuto sacro; dei

personaggi viziosi ed abbietti, che venivano sulla scena, si facevano le più grossolane caricature; nei misteri francesi i manigoldi e specialmente il diavolo avevano l'incarico di divertire il pubblico con ischerzi volgari; non mancavano neppure parole indecenti, allusioni e gesti sguaiati ed in alcuni drammi era introdotta una parte speciale dello stolto. Anche per questo lato in Italia od almeno a Firenze troviamo un maggior senso della misura consigliato dall'estetica ed un gusto più raffinato. Le scene di martirio, delle quali non si poteva fare a meno, non hanno quel carattere atroce, non sono tirate in lungo con tanta brutalità; i diavoli appaiono molto più di rado e non sono comici. L'elemento cinico-buffonesco ha minor parte; ma però chi sa quanto si improvvisasse nella recitazione? Sant'Antonino vuol pure che siano bandite dalle chiese le rappresentazioni per le molte scurrilità, per gli scherzi, per le capriole, che vi si frammischiano. In ogni modo anche in Italia l'introduzione di scene realistiche diviene più frequente, da quando lo spettacolo non serve più soltanto all'edificazione, ma insieme a ricreazione del popolo. Più che le storie bibliche, nelle quali l'autore era troppo legato dall'azione consacrata nel suo determinato svolgimento e dove gl'Italiani si permettevano anche poche interpolazioni, offrivano occasione al soddisfacimento di questa tendenza certe leggende, miracoli e simili, dove si aveva maggior libertà d'introdurre modificazioni ed aggiunte. Nel *S. Onofrio* di Castellano Castellani il santo ci scompare affatto d'innanzi per metà del componimento ed in suo luogo sono rappresentate le azioni di una banda di malandrini ed una scena contadinesca. Doveva perciò incontrare uno speciale favore la parabola del figliuol prodigo, quale appare in un'altra rappresentazione del Castellani; si trasportava l'azione in mezzo alla vita fiorentina contemporanea e si otteneva così una serie di scene simili a quelle che gli spettatori avevano ogni giorno sotto gli occhi nella loro città. Il figliuol prodigo va coi compagni a bere ed a giocare nella taverna, dove si ode il cicalare, si vedono le baruffe dei bevitori e dei giocatori. Là entra in iscena la figura dell'oste briccone, il quale tratta rimessamente e vanta i suoi cibi, mentre gabba gli stolti. Tali scene del pranzo nella taverna, del giuoco, del bisticciare coll'oste al momento di pagare lo scotto s'incontrano di frequente nelle rappresentazioni e talvolta s'interrompe l'azione principale per far loro posto, come nella *Santa Uliva*, dove l'eroina deve

essere condotta a morte nel bosco e gli sgherri si fermano con lei per istrada in un'osteria.

Simile alla rappresentazione del figliuol prodigo è un'altra *Di un miracolo di nostra Donna*. Un giovane sedotto da cattivi compagni, si dà ad una vita viziosa e, perduta così la sua sostanza, va da un mago per vendersi allo spirito del male; compaiono due diavoli, i quali, secondo un uso allora molto comune, sono chiamati coi nomi tratti dall'*Inferno* dantesco di Calcabrino e Drainazzo, e dietro loro richiesta egli rinnega Cristo; ma quando sta per rinnegare anche la Madonna, non sa decidervisi, ed invece la supplica fervidamente a salvarlo. La Vergine lo assiste e prega il proprio figlio ad avere compassione di lui; frattanto l'amico del morto suo padre ha ascoltato tutto, gli perdona e gli dà in isposa sua figlia. Qui nelle arti del mago, nelle apparizioni di demonî e nell' efficacia che esercita contro di loro il puro nome di Maria, si manifesta anche quella superstizione, che proprio nel colto periodo del rinascimento dominava così generale. Anche qui poi abbiamo di nuovo le scene del giovane coi cattivi compagni nella taverna e coll'oste, il quale lo caccia di casa gabbato e ridotto in povertà e lo dileggia con un lungo discorso in lingua plebea e jonadattica. Gli autori prendevano queste figure secondarie dei loro componimenti dalla vita reale, che si agitava loro intorno, appunto come facevano i pittori di quel tempo, quando nel rappresentare fatti sacri ponevano in mezzo ai personaggi le vive figure dei loro contemporanei coi costumi e le scene della realtà (1). Del grande anacronismo, che ne risultava, nessuno si scandolezzava; anzi la storia trattata diveniva tanto più attraente, quanto più si accostava alla solita cerchia di idee propria del pubblico. Perciò i servi, i birri, i manigoldi, i giudici, i soldati, i messaggieri, i mendicanti, i ladri parlano proprio come si udivano parlare nella vita comune. Con singolare frequenza vengono in iscena come figure comiche i medici colla loro burbanza e la loro vana arte, si servono già anche del latino maccheronico come più tardi nel teatro francese. Il quadro così vivace del vescovo e dell'abate simoniaci nella *Rappresentazione di S. Giovanni Gualberto* è una satira contro il clero ai tempi del poeta e quando questi faceva che il sicario mandato

---

(1) D'Ancona, *Origini del Teatro*, II, 135.

contro il santo fosse uno spagnuolo, doveva avere con ciò la stessa intenzione che i pittori tedeschi, i quali vestivano i carnefici di Cristo coi colori nazionali dei nemici della loro città.

Talvolta l'autore si giovava anche di una pausa resa necessaria dalla rappresentazione, per es. là dove gli attori dovevano mutare gli abiti, per inserire una scena piccante e burlesca. Così nel *S. Onofrio* troviamo la lunga conversazione di due contadini nell'osteria, i quali sono adirati per le pretese dei loro padroni ed ordiscono la gherminella, con cui poterli ingannare. Nel *S. Tommaso* ha luogo una zuffa fra gli accattoni per la limosina, che loro ha fatto il santo. Nella *Conversione di S. Maria Maddalena* due donne altercano fra loro per il posto nella chiesa e nella *Santa Teodora* compaiono due vicine, che si accusano di ubbriachezza, di furto e di menzogna. Alla *Rappresentazione di un pellegrino* va unito un dialogo di due fattori, che giocano, s' ingiuriano ed infine si accapigliano.

Anche l'intento morale di queste rappresentazioni si è cambiato ed ha preso un indirizzo più mondano. Nell'annunciazione e nella licenza del componimento, le quali sono quasi sempre poste in bocca ad un angelo, sono bensì dati degl'insegnamenti ascetici, ma certo non si poteva più pensare seriamente a condurre quel pubblico al tetro disprezzo di ogni cosa terrena, alla fuga dal mondo ed alla mortificazione de' sensi; invece lo scopo della rappresentazione e delle sentenze morali, che ad ogni occasione se ne traggono, è piuttosto quello di agire sul retto e savio contegno della gioventù, di darle buoni insegnamenti per la vita terrena stessa. I giovani, che vedono la rovina del figliuol prodigo, si condurranno meglio e saranno più obbedienti ai padri. Nella *Rappresentazione di Abramo ed Agar* la morale di essa è illustrata da una introduzione dialogica in forma di frottola. Un buon cittadino di Firenze va allo spettacolo coi suoi due figli Antonio e Benedetto; il primo è cattivo, avido di lusso e di piaceri, il secondo buono, laborioso, modesto; ma, quando Antonio ha veduto sulla scena quanto male la vada per il figlio cattivo, Ismaele, si pente delle sue viziose abitudini e promette al padre di voler seguire i suoi consigli.

Ma non il solo elemento realistico andava sempre più guadagnando terreno in questi spettacoli, bensì anche un altro, il quale spesso destava ancor più fortemente l'interesse, vogliamo dire l'e-

lemento romanzesco e fantastico. Quanto si cercasse di soddisfare la curiosità degli spettatori, il loro desiderio di veder cose insolite e meravigliose, ci mostrano alcune rappresentazioni, che hanno la materia e lo svolgimento dello svariato racconto popolare. Una di queste è la *Stella*, di cui ecco l' azione riassunta quanto più è possibile sommariamente: L'imperatore lascia la Francia per andare alla guerra contro l'Inghilterra; sua figlia Stella rimane presso la matrigna, la quale, ingelositasi per le lodi che due mercanti tributano alla bellezza della figliastra, la consegna sotto un pretesto a due servi, affinché la uccidano. Ma nel bosco questi sono presi da compassione, tagliano solo alla fanciulla le mani e le portano alla regina, facendole credere, che quella sia morta. Il figlio del duca di Borgogna trova, andando a caccia, l'infelice Stella, la conduce seco, fa curare le sue ferite e la prende in moglie, senza sapere chi ella sia. Frattanto l'imperatore torna a Parigi ed è inconsolabile per la perdita della figliuola; la regina, la quale naturalmente gli nasconde la verità, fa preparare per isvagarlo un grande torneo, al quale si presenta anche il figlio del duca di Borgogna. Quando la festa è alla fine, gli arriva dal padre la notizia, che Stella ha dato alla luce due bambini di meravigliosa bellezza ed egli risponde pieno di gioia; ma la regina scopre, per mezzo delle rivelazioni del messo, che la moglie del figlio del duca è l' odiata Stella, la quale vive ancora ed alla risposta ne sostituisce un'altra falsa, in cui si comanda di uccidere Stella ed i bambini. L'infelice è di nuovo condotta nel bosco per essere divorata dalle bestie feroci; ma ella incontra un santo eremita, che la accoglie ed a lei appare la Madonna, che le annunzia la fine dei suoi patimenti e le restituisce le mani tagliate. Il marito viene a cercarla ed ella finalmente gli manifesta chi sia; essi si recano tosto a Parigi, dove il padre li riceve con giubilo e fa abbruciare la malvagia regina. Quivi dunque ciò che ancora ricongiunge l'azione colla poesia religiosa, è solo un' esteriorità, l'apparizione della Vergine e la sua influenza protettrice, che si manifesta di tempo in tempo.

Di gran lunga più varia e romanzesca della *Stella* è la *Santa Uliva*, le cui parti costitutive, o isolate o riunite, si ritrovano in molte altre versioni e presso diverse nazioni, come per esempio anche nella *Stella* or ora esaminata. La parte sacra vi è appiccicata solo per meglio adattare la materia nella forma solita delle

rappresentazioni; in altre elaborazioni l'eroina ha nome del tutto diverso ed in alcune manca interamente il soprannaturale. Il vero fondamento è la novella di gusto popolare. Uliva è una principessa, che corre le più straordinarie avventure; il caso la sbalza continuamente qua e là, non le lascia un momento di pace; la sua stessa bellezza diviene la sua sventura. Interrogata una volta chi sia, risponde di sé stessa:

Signor, io son figliuola alla fortuna,
Che buon' e rei la notte e 'l giorno affanna.

Ella è figlia dell' imperatore Giuliano, il quale, mortagli la moglie, pensa di sposar lei, ritenendo che non troverebbe mai una donna così bella e così nobile come la propria figlia. Per impedire una tale enormità, essa si taglia le mani e gliele fa presentare. Il padre adirato la vuole uccidere ed ella è esposta nel bosco, dove la trova, andando a caccia, il re di Bretagna. Questi la conduce alla sua corte e le affida in custodia il proprio figliuoletto; ma, morto per disgrazia il bambino senza sua colpa, un barone, da lei disprezzato, la calunnia ed Uliva è di nuovo esposta nella selva. Una monaca la mena in un convento, dove si innamora di lei il cappellano, il quale, per liberarsi dalla tentazione, la vuol far cacciare e perciò fa credere alle monache, che essa abbia rubato un calice d'argento. Posta in una cassa e gettata in mare, vien portata via dalle onde, quando incontra la nave di due mercanti castigliani, che la traggono dalla cassa e, vedendone la bellezza, la conducono al re di Castiglia. Naturalmente questi si invaghisce di lei e la sposa, sicché hanno luogo feste e tornei. Ma non è ancor giunto il fine delle strane avventure. Il re deve andare alla guerra ed ora sua madre, la quale, indignata per quel matrimonio con una sconosciuta, si è ritirata in un convento, fa una parte simile a quella della matrigna nella *Stella*. Quando Uliva dà alla luce un bambino, la vecchia trattiene il messaggiero e scambia le lettere, così che al luogotenente del re giunge l'ordine di far abbruciare la madre col fanciullo. Egli prova compassione ed invece la fa porre per la seconda volta in una cassa e gittare nel mare; le onde portano la cassa dalla Spagna sino alla foce del Tevere, dove due vecchie danno alloggio ad Uliva. Ritornato il re ed appreso l'accaduto, fa abbruciare il convento con entrovi sua madre; ma dopo

dodici anni sente di ciò rimorso e per penitenza fa un pellegrinaggio a Roma. Trovandosi così allora insieme il padre ed il marito di Uliva, l'imperatore di Roma ed il re di Castiglia, ella viene col figlio alla corte e si dà a conoscere ad entrambi. Le sue nozze sono celebrate per la seconda volta ed ella ritorna col marito nel regno di lui.

La rappresentazione di Uliva è la più splendida fra tutte quelle che ci sono rimaste: l'azione ed il luogo, in cui questa si svolge, cambiano continuamente; vi si vedono re, l' imperatore, il papa, feste di corte, nozze, tornei, caccie; vi si vede il castello reale, la selva, il mare, ogni maniera di meravigliosi avvenimenti, e per accrescere vieppiù questa multiforme varietà, l'autore ha introdotto un gran numero di intermezzi allegorici e mitologici con canto, danza e pantomima, come, ad esempio, la favola di Narciso ed Eco, quella di Ulisse e delle Sirene, ecc. Appunto questo grande sfarzo fa però credere che l'opera appartenga già al secolo XVI, quando il lusso e lo splendore delle decorazioni e degli intermezzi andava aumentando sempre più. Che poi tutta quella pompa fosse realmente recata sulla scena, ci provano nell'*Uliva* stessa le numerose indicazioni, che prescrivono esattamente, come dovessero essere rappresentati i tornei, le caccie e tutto il resto. Poiché allora tali spettacoli si davano spesso su pubbliche piazze, si poteva naturalmente fare uno sfoggio di apparati maggiore di quello che sarebbe possibile oggi nello spazio chiuso di un teatro. Il rinascimento aveva in generale una passione per lo splendore ed il lusso ed abbiamo molte relazioni di feste suntuose del sec. XV. Così in occasione di quelle che si celebrarono a Roma nel 1473 per onorare il passaggio di Eleonora d'Aragona, il cardinal Pietro Riario fece coprire tutta la piazza dei SS. Apostoli ed inalzare tutto intorno dei palchi addobbati di tappeti, sui quali i mercanti fiorentini presenti fecero eseguire la rappresentazione di santa Susanna.

I nomi degli autori sono anche per le rappresentazioni spesso ignoti, come, ad esempio, per la *Stella* e l'*Uliva*. Fra i poeti di quelle non anonime troviamo, oltre a Feo Belcari, ad Antonio Araldo, a Castellano Castellani, anche Bernardo Pulci e sua moglie Antonia, che compose nel 1483 la sua *Santa Domitilla*, Giuliano Dati, più tardi vescovo di S. Leone in Calabria (morto nel 1523), Lorenzo di Pier Francesco de'Medici ed il grande Lorenzo de'Medici stesso, che compose la *Rappresentazione di S. Giovanni e Paolo* per la

festa data nel 1489 dalla Compagnia di S. Giovanni e che fece prendesse parte alla recitazione fra altri giovani anche il proprio figlio Giuliano. Come si vede, gli autori delle rappresentazioni sono in parte quegli stessi, che scrissero anche laudi; i due generi, quantunque non più così strettamente legati come all' origine, erano tuttavia in relazione fra loro; spesso canti spirituali formavano anche parte integrale dello spettacolo. Del resto questi scrittori seguivano nel disegno delle loro composizioni la maniera generale, si adattavano al gusto popolare e, per esempio, nel dramma del coltissimo Lorenzo si incontrano i più grossolani anacronismi e le maggiori inverosimiglianze.

La rappresentazione fiorì in Italia per circa un centinaio d'anni, fin verso la metà del secolo XVI, precisamente come a loro volta i grandi misteri in Francia, e poi decadde rapidamente e scomparve dalla letteratura. Essa era una forma convenzionale e senza svolgimento proprio, onde non poteva avere una lunga vita. Del dramma infatti non vi si trova ancor nulla all'infuori del dialogo; non vi incontriamo nessun carattere, ma solo figure disegnate su di un tipo, nessuna motivazione psicologica degli avvenimenti, né mai il tentativo di dare all'azione un organismo, di concentrarla in poche situazioni feconde. Si ha sempre un racconto, che è trasportato direttamente sulla scena, con tutte le sue particolarità, a tutte le quali, anche alle più insignificanti, è data la stessa importanza; ne risulta un'interminabile serie di piccolissime scene, tutte meschine e povere di vita poetica. Nella *Stella*, per esempio, dopo la partenza dell' imperatore appare nel giardino la regina colla figliastra; indi quella chiama la cameriera; la cameriera esce e chiama i servi e finalmente questi vengono dinanzi alla regina per riceverne gli ordini. Tutto ciò dobbiamo vedere coi nostri occhi; nulla è lasciato alla fantasia dello spettatore od al racconto dell'attore. Più innanzi una scena è costituita dalla mutilazione di Stella, in una seconda i due servi annunziano alla regina di averla uccisa, in una terza altercano per il compenso ricevuto ed uno ammazza l'altro, una quarta ci mostra il figlio del duca di Borgogna, mentre si apparecchia alla caccia, per trovar poi, in una quinta scena, Stella nel bosco. E con ciò passano in un batter d'occhio giorni, mesi, anni ed i più svariati avvenimenti si affollano l'uno addosso all'altro. È, come nel racconto popolare, un continuo balzare da questo a quel fatto, un'inquietudine, che non per-

mette mai che l'azione svolgendosi desti l'interesse. Spesso senza uscir dalla scena i personaggi passano da un luogo ad un altro molto lontano, come, nella rappresentazione di Lorenzo, Giuliano l'Apostata, il quale col suo esercito marcia da Costantinopoli alla Partia. Nel *Costantino* sant'Elena viaggia, nel tempo in cui si recitano otto versi, da Roma a Gerusalemme; nel *Miracolo di Santa Maddalena* si vede san Massimino con Maddalena e Marta salire sulla nave e, pronunciati sei versi, arrivare dall'Asia al porto di Marsiglia. Tutto ciò si poteva fare facilmente data la conformazione del teatro d'allora, la nota scena dei misteri medievali, sulla quale apparivano una accanto all'altra tutte le diverse località, dove l'azione si svolgeva, ed i personaggi si trovavano sempre nei compartimenti loro spettanti, anche quando non agivano. Così nessun mutamento di decorazione occorreva per lo scambio della scena, che si poteva perciò eseguire quante volte si volesse; così si ponevano sempre ad un tempo sotto gli occhi degli spettatori parecchie azioni parallelamente svolgentisi. Quanto poco fosse intesa la proprietà del dramma di rappresentare le cose come presenti, ci mostra anche il fatto, che perfino le indicazioni sceniche, le cosiddette didascalie parlano talvolta in tempo passato, come un racconto, e che in tal guisa esse servono anche a compiere l'azione, a dar notizia dei fatti non posti sulla scena; così nel *S. Giovanni Gualberto* si legge: « Dipoi santo Giovanni si partì e andò a stare a Valembrosa; alcun tempo di poi fu fatto abate di San Salvi ». Abbiamo dunque delle storie, delle leggende, delle novelle esposte in forma dialogica, illustrate con apparato scenico, ma non abbiamo ancora il dramma.

E così anche la forma, l'ottava, è quella propria della narrazione. La vivacità dell'azione drammatica si trova necessariamente impacciata nel regolare organamento delle stanze, sebbene nel fatto le rappresentazioni bistrattino in tal guisa l'ottava, che essa ha perduto quasi il suo speciale carattere. Il dialogo agitato del dramma tollera solo una forma, che possa mutare il suo andamento a seconda del mutare dello spirito e della passione.

Frattanto i dotti umanisti avevano cominciato ad introdurre l'imitazione classica anche nella poesia drammatica e naturalmente si servirono dapprima anche in questa della lingua latina. Il Petrarca aveva scritto in gioventù per ricreare il vecchio Giovanni Colonna di S. Vito, zio del cardinale, una commedia intitolata *Philologia*, che andò perduta. Antonio Loschi nella sua tragedia

Achilles seguì fedelmente il modello di Seneca, ed ancor più visibilmente vi si attenne il veneziano Gregorio Corraro (Corrèr) nella sua *Progne*, la quale si accosta al *Thyestes* anche nell' atrocità dell'argomento e si riconnette a questo dramma per il prologo dello spirito al principio, per il discorso del messo alla fine, per la tinta tenebrosa e l'ampollosità della lingua. Il Corraro, discepolo di Vittorino da Feltre, compose questa *Progne* a diciott'anni appena, cioè verso il 1430. La cosiddetta tragedia *Hiempsal* di Leonardo Dati, destinata per la seconda accademia coronaria, che doveva aver luogo a Firenze, era in italiano, ma si riduceva ad una magra scena, come la poesia sull'amicizia composta dal Dati per la prima accademia. Un Francesco Ariosti, antenato di Lodovico, scrisse una rappresentazione latina in esametri e distici in un atto recitata dinanzi a Leonello d'Este, la quale era intitolata *Isis* e sotto la veste mitologica trattava di una fanciulla, che è sul punto di entrare nel chiostro. Del *Philodoxus* dell'Alberti abbiamo digià parlato.

La maggior parte delle commedie latine del tempo svolgono storie indecenti di lenocinio e di seduzione: così quella di Pier Paolo Vergerio, *Paulus Comoedia ad iuvenum mores corrigendos*, spettante ancora al secolo XIV, che pur insegnava *quam misere parentes fallat venalis amor*; così anche la *Poliscena* di Leonardo Aretino. Quivi un giovane, Gracco, vede la fanciulla Poliscena tornarsene colla madre Calfurnia dalla predica ascoltata nella chiesa de' fra minori, per un'apertura del suo velo ne osserva la bellezza e s'innamora di lei, come ella di lui. Gracco si rivolge allo schiavo Gurgulione, che trae certo il suo nome dal parassita di Plauto Curculione, e questi alla schiava mezzana Taratantara. Dopo aver indarno tentata con promesse la madre Calfurnia, colei si reca da Poliscena una mattina, mentre la madre si trova alla chiesa, e con belle parole, colla pittura dei tormenti dell'amante induce la giovane a concedergli un colloquio. Gracco approfitta di questo convegno senza nessun riguardo; Calfurnia è fuori di sé dalla collera e minaccia di trarlo in giudizio; ma il padre di Gracco, Macario, pone a tutto rimedio, permettendo che suo figlio sposi Poliscena. Il componimento è in prosa, la lingua de' comici romani vi è abilmente imitata. Col costume classico, che è spesso copiato, si mescola il moderno e cristiano: la vedova Calfurnia è una zelante baciapile; l'innamoramento ha luogo al ritorno da' frati minori; il vecchio Macario si lamenta, da buon fiorentino, dei gravosi balzelli, che lo

rovinano; i personaggi parlano di Gesù e degli dei, di san Francesco, delle prediche dei monaci, dell'Orco, dell'Acheronte e di Cocito.

La *Philogenia* di Ugolino Pisani da Parma (verso il 1430) deve avere il personaggio di una mezzana bigotta ed una scena di confessione piena di efficace satira contro gli ecclesiastici. Un altro parmense, Antonio Tridentone, scrisse una *Fraudiphila*, sul cui contenuto si può soltanto trarre dal titolo qualche incerta congettura. Del pari solo poco si sa della *Chrisis*, che Enea Silvio compose nel 1444 sul modello di Terenzio, e nella quale una meretrice Chrisis deve sostenere la parte principale.

Talvolta si drammatizzavano in latino argomenti di storia contemporanea. Così Giovanni Manzini della Motta in Lunigiana trattò la caduta di Antonio della Scala di Verona (1387); Laudivio de'Nobili da Vezzano nel Genovesato, sotto il titolo *De captivitate ducis Jacobi*, pose in iscena in giambi la fine del condottiero Jacopo Piccinino, cui Ferdinando di Napoli fece uccidere a tradimento nel 1464. Nel 1492 nel palazzo del cardinale Raffaele Riario, fra altre feste, colle quali si celebrò la conquista di Granata, fu rappresentata l'*Historia baetica* di Carlo Verardi da Cesena, in cui la caduta della città dei Mori è ridotta a dialogo in una prosa pesante, a gloria della coppia reale cattolica. Quando in quello stesso anno 1492 re Ferdinando sfuggì all'attentato dell'assassino Ruffo, lo stesso Carlo Verardi abbozzò un *Ferdinandus servatus*, cui suo nipote Marcellino ridusse in esametri. Ma queste composizioni storiche non mostrano nessun essenziale influsso del dramma classico, le cui forme non si potevano così facilmente applicare agli avvenimenti politici contemporanei. Quivi si usava quella comoda larghezza di svolgimento temporale, che era propria delle rappresentazioni; sono semplicemente storie dialogizzate. E tali riduzioni dei fatti storici più recenti in forma di rappresentazioni continuarono poi in lingua italiana anche nel secolo XVI.

Pomponio Leto all'incontro volle far rinascere proprio il teatro latino antico e fece rappresentare nei cortili dei palazzi di cospicui prelati romani commedie di Plauto e di Terenzio. Fu di nuovo il card. Raffaele Riario colui che più di tutti promosse queste rappresentazioni e bentosto esse trovarono seguito altrove. Nel 1488, il 12 maggio, furono dati a Firenze i *Menaechmi* di Plauto con un prologo del Poliziano. Questi vi biasima le moderne composizioni latine in prosa, le quali non hanno della commedia che il

titolo, dicendo che se qualche cosa può ancora in esse piacere, è rubata agli antichi; perciò esorta i giovani a non recitare siffatti drammi, ma bensì le vere commedie antiche romane, come facevano appunto i discepoli di Paolo Comparini coi *Menaechmi*. Questi discepoli di Paolo Comparini, che facevano da attori, erano i giovani chierici della scuola di S. Lorenzo e tali rappresentazioni di commedie latine poco edificanti per opera di ecclesiastici in erba e certo anche in luogo sacro, sembrano essere state allora abbastanza frequenti a Firenze.

Uno speciale favore godette il dramma classico alla corte di Ercole d'Este a Ferrara, dove le rappresentazioni teatrali, allestite con gran lusso, divennero presto parte necessaria di tutte le feste. Il 25 gennaio 1486 furono recitati i *Menaechmi* nel cortile del palazzo ducale su di una scena costruita con isplendido apparato, che rappresentava cinque case con merli, con finestre e con porta; una nave, che recava uno dei gemelli, arrivava con vele e con remi attraverso la corte; le spese ascesero ad oltre mille ducati e diecimila furono, secondo si riferisce, gli spettatori. Il 26 gennaio 1487 fu dato l'*Amphitruo,* il 12 febbraio 1491 questo di nuovo, poi da capo i *Menaechmi* e di più l'*Andria* di Terenzio. Nel 1499 si rappresentarono il *Trinummus,* il *Poenulus* e l'*Eunuco* di Terenzio e nel 1502, per le nozze del principe Alfonso con Lucrezia Borgia, furono recitate in una grande sala splendidamente addobbata e contenente cinquemila persone cinque commedie di Plauto: l'*Epidicus*, le *Bacchides*, il *Miles gloriosus,* l'*Asinaria* e la *Casina*, tutte coi soliti intermezzi di musica, di ballo e di giuochi di lotta. Ma poiché la società della corte non avrebbe potuto intendere il testo latino così bene come i prelati di Roma ed i dotti spettatori degli scolari fiorentini, a Ferrara le commedie si recitavano in italiano. Traduttori erano Pandolfo Collenuccio da Pesaro, Girolamo Berardo, Battista Guarino, Paride Ceresara, ed i loro lavori non avevano nessun pregio speciale, se si deve giudicare dall'*Anfitrione* del Collenuccio. Egli diluì in cattive terzine l'opera di Plauto, ampliò l'ultimo discorso di Giove con una minuta enumerazione delle fatiche di Ercole, perché la commedia era destinata proprio ad un Ercole, il duca, e pose in bocca al povero Anfitrione un epilogo motteggevole, quale la materia suggeriva ad un rimaneggiatore moderno.

Dalle sacre rappresentazioni l'elemento classico avrebbe dovuto

essere escluso dal carattere stesso del genere, eppure anche in esse venne a poco a poco infiltrandosi almeno negl'intermezzi. Ma queste parti aggiunte quali accessorî dovevano piacere al pubblico colto più che tutto il resto; tosto poi anche le favole classiche furono drammatizzate da sole e per sé stesse. La più antica ed insieme la più importante fra le composizioni sceniche di tal genere, il primo tentativo drammatico di argomento profano in lingua italiana, se si prescinda dal *Jemsale* del Dati, che finora non fu studiato da nessuno, è l'*Orfeo* di Angelo Poliziano, scritto, come il poeta stesso ci dice, a Mantova nello spazio di due giorni, in mezzo a continue distrazioni per le feste del cardinale Gonzaga, cioè nel 1472 e forse anche già nell'anno precedente. Ben nota ne è la favola: Euridice, moglie di Orfeo, è amata dal pastore Aristeo e, mentre fugge dinanzi a lui, è morsa in un piede da una serpe, sicché muore; Orfeo, per riacquistarla, scende nel Tartaro, muove a compassione gli dei inferi, che gliela restituiscono a patto, che non si volga per via verso di lei; ma egli non sa frenarsi così a lungo ed Euridice gli è di nuovo rapita. Invano egli torna una seconda volta alle porte dell'abisso, che gli rimangono chiuse; disperato, giura di non amare mai più donna ed, andato in Tracia, vi è ucciso e sbranato dalle Baccanti, le quali vogliono far su lui vendetta del sesso disprezzato. Si imagini questo racconto ridotto brevemente a dialogo e si avrà l'*Orfeo* del Poliziano, composizione di assai limitata estensione, che nondimeno abbraccia tutta codesta storia dell'eroe preso a soggetto della rappresentazione. Compare dapprima Aristeo insieme con un altro pastore e si duole del suo amore infelice; indi cerca Euridice, la prega inutilmente di ascoltarlo e, quando ella fugge, comincia ad inseguirla. Frattanto Orfeo scende dal monte cantando un'ode latina in onore del cardinale Gonzaga, quando gli si reca la notizia della morte di Euridice: allora il pubblico lo vede avviarsi sotto i suoi occhi al Tartaro ed arrivarvi e spingersi sino a Plutone ed a Proserpina; vede come ritorni colla moglie, come questa gli sia di nuovo improvvisamente rapita e come egli ridiscenda ancora una volta. Seguono poi le lamentazioni di Orfeo ed infine il coro delle Baccanti, che lo hanno ucciso.

In questa guisa appunto, riducendo cioè un racconto a dialogo, si componevano le rappresentazioni, e rappresentazione è l'*Orfeo*, solo che l'argomento cristiano si è tramutato in uno classico. Anche la forma esteriore è la stessa, l'ottava, alla quale si

sostituiscono però talvolta la ballata, la canzone o delle terzine, generi metrici usati nel dramma spirituale per le laudi che vi si inserivano. Ed era naturale: il cardinale diede incarico al poeta di presentare al suo pubblico una favola ed egli la foggiò semplicemente sul modello ben noto dei misteri, che solevano servire di spettacolo per tali feste di corte, senza pensare punto ad esempî od a regole classiche. Ridurre a dialogo una narrazione è il più primitivo ed il più semplice di tutti i tentativi teatrali; per trarre da quel racconto il dramma, sarebbe certo stato necessario ben altro studio che la fuggevole improvvisazione di due giorni.

Una seconda redazione di questo *Orfeo* del Poliziano, che contiene diverse aggiunte e modificazioni, che è divisa in cinque atti e porta il titolo di *Orphei tragoedia*, e che era destinata per un'altra rappresentazione posteriore, non è verosimilmente opera del Poliziano stesso, ma di Antonio Tebaldeo. Del resto anche in questo rimaneggiamento cerchiamo indarno il vero dramma.

Se all' *Orfeo* del Poliziano si attribuisce una troppo grande serietà d' intenzioni, si vengono con ciò a disconoscere proprio i suoi pregî caratteristici. L'autore volle divertire una corte elegante: come in quelle feste vi furono e banchetti e tornei e danze e musiche, così vi si recitò anche codesta bella poesia, favola senza vera illusione drammatica, leggiero ed aereo gioco d'imaginazione, che tiene occupato lo spirito per un momento e poi sparisce come un sogno. Quella storia esprimente la potenza del canto, il quale apre persino le porte dell'Inferno, corrispondeva perfettamente al gusto di un pubblico, pieno di entusiasmo per l'arte e la poesia. Anche dal Pontano fu cantato Orfeo in un'ode latina e nell'*Urania* (l. III alla fine); a Mantova lo si vide vivo e lo si udì recitare i versi perfetti del Poliziano. Quegli spettatori dovettero rimanere affascinati, ascoltando l' idillico canto d'amore di Aristeo, le dolci elegie dell'addolorato Orfeo, le sue preghiere ed i suoi lamenti dinanzi al trono di Plutone, le tenere parole di Euridice, quando deve separarsi da lui per la seconda volta, infine il vivace ditirambo delle Baccanti, tutto il graduale succedersi dei sentimenti, che dolcemente mutavano senza asprezze, tutto espresso con grazia ed eleganza, accompagnato dalla musica, abbellito da una splendida scena. Era l' impressione che più tardi fece il melodramma, di cui l'*Orfeo* è come un lontano precursore. Ciò che lo distingue

dunque dalle solite rappresentazioni, non è la forza ed il vero interesse drammatico, ma il magistero della forma artistica.

All'*Orfeo* tennero dietro altre rappresentazioni di corte, egloghe, allegorie in onore di principi, riduzioni drammatiche di favole e di storie classiche; il metro era l'ottava, come nella rappresentazione, o più spesso la terzina secondo l'uso dell'egloga. La *Fabula di Cephalo* di Niccolò da Correggio, recitata a Ferrara il 21 gennaio 1487, è divisa in cinque atti, ma nella scena, che mette ancora dinanzi agli spettatori l'una accanto all' altra parecchie località, rassomiglia alla rappresentazione. Poco dopo fu composto il *Timone* del Boiardo, che è quasi interamente derivato dal dialogo di Luciano e nel 1497 un altro *Timon greco* del marchese Galeotto del Carretto monferrino, il quale compose anche un *Tempio d'amore* e le *Nozze di Psiche e Cupidine*, e nel 1502 mandò alla marchesa Isabella di Mantova una tragedia, *Sofonisba,* che deve essere un informe abbozzo in ottave. Pandolfo Collenuccio invece, col suo *Jacob e Joseph* rappresentato a Ferrara nel 1504 introdusse nella forma cortigiana della terzina un contenuto biblico, con divisione in sei atti, ma si attenne per il resto al metodo della rappresentazione, avendo seguìto passo passo il racconto; era un primo tentativo di rendere letterario il genere popolare religioso, che rimase però sfigurato dalla prolissità e sciattezza, come nell'*Amfitrione* l'originale classico.

Nel gennaio 1495 fu posta in iscena a Mantova dinanzi al marchese un'allegoria di Serafino dell'Aquila, il cui pensiero era desunto dalla canzone del Petrarca *Una donna più bella assai che 'l sole.* Apparve la Voluttà, rappresentata dal poeta stesso, ad esortare gli uomini al piacere, poi la Virtù a dolersi di essere universalmente trascurata, finalmente la Fama, sorella minore della Virtù su di un carro trionfale; essa conforta la Virtù ed esalta il duca di Calabria ed il marchese di Mantova, che soli seguono con nobile sentimento la virtù e la fama e loro assicurano il futuro dominio sulla terra. Un'altra rappresentazione di Serafino, l'*Atto scenico del Tempo*, è un monologo in quindici strambotti, nel quale il Tempo parla della sua potenza su tutte le cose del mondo, insegnando ad impiegar bene sé stesso. Per la corte di Mantova sarà stata destinata anche la versione in terzine d'un altro dialogo di Luciano, la gara di Alessandro, Scipione ed Annibale dinanzi a Minosse, opera di Filippo Lapaccini. A Milano, alla corte di Lodovico Sforza, Bernardo Bellincioni preparò rappresentazioni mitologiche e pasto-

rali, come l'omaggio dei sette pianeti alla duchessa Isabella, per il quale il Moro stesso gli diede l'argomento e Leonardo da Vinci costruì l'apparato scenico; Baldassare Taccone compose un *Atteone* ed una *Danae* (1496), Gaspare Visconti sotto il titolo di *Pasitea* una storia drammatica in ottave di due amanti, che si uccidono e sono fatti risuscitare da Apollo. A Napoli erano intorno allo stesso tempo recitate alla corte le farse scherzose di Pietro Antonio Caracciolo e quelle allegorico-panegiriche del Sannazaro, che impareremo a conoscere in altro luogo.

La novella, che divenne più tardi fonte inesauribile di argomenti per la commedia e la tragedia, appare parecchie volte già anche alla fine del secolo XV elaborata in forma drammatica. Bernardo Accolti da Arezzo, il famoso improvvisatore, cui il suo tempo chiamò l'Unico Aretino, nella sua *Virginia,* che fu recitata nel gennaio 1494 per le nozze di Antonio Spanocchi a Siena, portò sul teatro la storia boccaccesca di Giletta di Narbona (*Dec.*, III, 9). Antonio Cammelli, detto dalla sua patria il Pistoia, fece nella quaresima del 1499 rappresentare a Mantova una tragedia in cinque atti *Panfila*, che è desunta dalla novella di Ghismonda e Guiscardo (*Dec.*, IV, 1). Egli cercò di dare alla materia un colorito più classico, facendo di Tancredi, principe di Salerno, un re Demetrio di Tebe, di Ghismonda una Panfila, di Guiscardo un Filostrato, ecc. In generale l'autore si mantiene servilmente fedele al racconto del Boccaccio, anzi spesso non fa che ridurre in cattivi versi le parole di lui. Le persone parlano ed agiscono come ridicole marionette; da principio il re si diffonde in lunghi lamenti sul continuo sospetto e sul pericolo, in cui lo tiene la sua elevata posizione; Panfila lo esorta a star di buon animo ed a beneficare il popolo. Il re loda la figlia, loda il suo fedel servo Filostrato, descrive con bei fiori di eloquenza la primavera, piange la propria vecchiezza e poi interrompe questa filastrocca, esortando la figlia ad andare a mangiare, perché già si avvede, che ella ha appetito. Ma la figlia ha un appetito diverso da quello che egli pensa; essa è una giovane vedova e lo stolto vecchio la crede felice, mentre vive solitaria presso di lui. Così ella si getta al collo di Filostrato, cui invita a sé con una lettera sfacciata e via dicendo. Nella sua tragedia il poeta burlesco desta, senza volerlo, il riso con questi discorsi, nei quali si mescolano ampollosità e trivialità; o si sarà invece fatto proprio giuoco in cuor suo di questa tragica storia d'amore?

Anche la commedia *L'Amicizia*, che lo storico Jacopo Nardi compose ne' suoi anni giovanili, ha nella forma e nel contenuto ancor qualche cosa del carattere di queste rappresentazioni, che sono poco più di storie dialogizzate. La composizione ne cade certo fra il 1503 ed il 1512, perché nelle stanze, che furono cantate quando il lavoro si recitò dinanzi alla Signoria di Firenze, appare la città come libera e l'abile nocchiero, di cui si parla, sarà stato il gonfaloniere Pier Soderini. Quivi abbiamo la novella boccaccesca dell'amicizia di Tito e Gisippo (*Dec.*, X, 8); ma proprio la parte più interessante dei fatti non si svolge sulla scena, bensì è raccontata, manifestamente già affinché resti osservata la regola dell'unità di luogo secondo il modello antico. Giusta il quale è introdotto l'elemento comico in alcuni discorsi e dialoghi del parassita Ergasilo (che prende il suo nome dai *Captivi* di Plauto) e dello schiavo Lico, i quali servono soltanto a ritardare l'azione. Un'altra commedia del Nardi, *I due felici rivali*, fu scritta per Lorenzo de' Medici, il giovane, quindi al più tardi nel 1519.

Fra tutti questi svariati tentativi drammatici, uno solo ebbe vita, quello uscito da una penna, che, come tutto, seppe adornare delle immortali attrattive della bellezza classica anche le figure leggermente abbozzate d'una festa teatrale, l'*Orfeo* del Poliziano.

XIX.

Il Poliziano e Lorenzo de' Medici.

Splendida fantasia, piena di dolci e soavi armonie, l'*Orfeo* ci caratterizza già il suo autore; se esso fu scritto nel 1472, il Poliziano contava allora appena diciott'anni, di che non è a far meraviglia, data la precocità del suo ingegno. Era un giovane cresciuto fra gli studî classici, dedito ad essi fino dalla fanciullezza. Angelo degli Ambrogini, famiglia poco provvista di beni di fortuna, nacque il 14 luglio 1454 a Montepulciano e dal nome latino

della città si chiamò *Politianus*; suo padre Benedetto fu assassinato nel maggio del 1464, vittima di una vecchia ruggine di sangue colla famiglia del Mazza. Il Poliziano venne giovinetto a Firenze, dove ebbe a maestri il Ficino, il Landino ed i greci Argiropulo e Callisto; a quindici anni componeva epigrammi latini, a diciassette greci. A questi tennero dietro odi, elegie ed altri epigrammi latini e greci, alcuni dei quali, con una facilità quasi incredibile considerata la loro eleganza, furono persino improvvisati. Nei suoi versi i lettori affascinati sentivano un fresco alito d'arte classica, ed in realtà essi si accostano ai modelli più ammirati e talvolta sono qualche cosa più che felici imitazioni, hanno vero affetto, vera spontaneità unita colla più grande perfezione di forma: così la graziosa poesia sulle violette colte e donate a lui dalla mano dell'amata e specialmente la lunga elegia piena di una tenera mestizia per Albiera degli Albizzi morta venticinquenne nel 1473 nel fiore della sua bellezza ed appena sposata a Sismondo della Stufa. Ma l'occupazione principale de' suoi anni giovanili fu la traduzione dell'*Iliade* (1472 circa) in esametri di tale fluidità, che il Ficino ne scrisse a Lorenzo de' Medici, che chi non avesse saputo la cosa, avrebbe a mala pena potuto decidere, quale fosse l'originale e quale la traduzione, il latino del Poliziano od il greco di Omero; egli chiamava Angelo l'omerico giovinetto. Attaccandosi alla traduzione del primo libro, opera di Carlo Marsuppini, il Poliziano cominciò il suo lavoro col secondo e lo condusse solo fino al quinto od almeno soltanto questa parte ci si è conservata. Oggi vi si biasima appunto ciò che il Ficino lodava, la soverchia libertà con cui il testo è trattato e per la quale va perduta tutta l'attrattiva dell'ingenua narrazione omerica. Né la cura dell'eleganza era il solo motivo dei cambiamenti; all'autore pareva che lo stile epico di Omero non fosse abbastanza elevato, epperò lo avvicina a Virgilio, il quale era pur sempre considerato come il più grande poeta; sopprime qua e là le comode ridondanze di epiteti e di frasi fatte, certi elementi nel loro realismo efficaci, perché, essendo tratti dalla vita comune, non gli parevano dignitosi, ed altrove amplia invece con frase altisonante. A ciò alludeva indirettamente il cardinal di Pavia (*Epist. Pol.*, VIII, 7), quando nella sua lettera al Poliziano dichiarava la traduzione un'utile esercitazione, ma riteneva che Omero volesse rimanere greco.

Il Poliziano tradusse anche una quantità di opere greche pro-

sastiche; la più estesa fra queste fu la storia, che Erodiano scrisse degl'imperatori del suo tempo e che il Poliziano dedicò tradotta a papa Innocenzo VIII (1487). Maggiore importanza ebbe la sua attività per la critica e l'interpretazione dei testi classici. Egli emendava gli scrittori con una felicità, un'acutezza, una dottrina, quali prima di lui nessun altro degli umanisti aveva mostrato. È infaticabile nel ricercare i più antichi manoscritti, confronta gli autori fra loro per migliorarne ed illustrarne il testo ed adopera sistematicamente a tale scopo anche iscrizioni e monete. Le ricche collezioni dei Medici, che Lorenzo era sempre pronto ad accrescere secondo i suoi desiderî, gli offrivano un materiale inestimabile; altre cognizioni acquistò durante il suo soggiorno a Roma, a Verona, a Venezia o per via di comunicazioni di amici stranieri. Celebre è specialmente la sua recensione delle Pandette fondata sull'antichissimo manoscritto fiorentino, che egli riteneva colla maggior parte de' suoi contemporanei l'originale di Triboniano.

A ventisei anni ottenne la cattedra di eloquenza greca e latina nello studio fiorentino; alle sue lezioni accorrevano gli uomini più dotti; quegli stessi, che poco prima erano stati suoi maestri, vedeva ora sedere talvolta fra'suoi uditori (*Epist.*, VI, 5). Le sue introduzioni (*praelectiones*) ai corsi d'interpretazione degli autori sono piene di caldo entusiasmo per la materia, per la dignità degli studî, ai quali avvia la gioventù. La *Lamia*, introduzione agli *Analytica Priora* di Aristotele, è un elogio della filosofia ed una difesa contro quelli che gli rimproveravano di spacciarsi per filosofo senza la necessaria preparazione. Il *Panepistemon* delinea una classificazione di tutte le scienze e di tutte le arti; la *Praefatio in Suetonium* loda la storia e dà una breve biografia di Svetonio; la *Praelectio in Persium* tratta dell'origine e del carattere della satira. Prendendo a dichiarare Quintiliano e le *Silvae* di Stazio, esorta a non disprezzare gli scrittori del periodo romano più tardo e quelli di secondo ordine, poiché egli dice essere il più grande errore il voler imitare uno soltanto fra gli antichi e doversi da ogni parte raccogliere gli elementi dello stile. La *Praelectio in Homerum* celebra il cantore e le sue poesie, le quali, giusta l'avviso del Poliziano, non sono superate da nessun'altra opera umana; di esame estetico non vi ha qui nemmen l'ombra; invece, come già nell'antichità, come nello pseudo-Plutarco, dal quale il Poliziano ha attinto largamente, Omero è celebrato come fonte del sapere, come il padre

di ogni scienza. Ma se la critica dell' opera d' arte era ancora incompiuta, vivissimo era all'incontro il sentimento di essa, sentimento che in quel tempo non diveniva ancora coscienza teoretica, ma che in cambio era fecondo di nuove opere d'arte. L'entusiasmo per la prediletta poesia antica si ammanta esso stesso di un' ispirata forma poetica. Invece dell'esposizione erudita era così ammannito agli ascoltatori già un saggio di poesia; onde essi dovevano essere subito trasportati in quell'elevata disposizione di spirito, che li metteva in grado di meglio gustarla. La *Manto* (1482), introduzione alla *Bucolica*, pone in bocca all' indovina, da cui prende nome la patria di Virgilio, al momento della nascita del poeta, una profetica enumerazione delle sue opere, le analizza e le caratterizza brevemente, ma pure con finezza di gusto. Il *Rusticus* (1483), il quale serve d'introduzione alle *Georgiche*, è una rappresentazione della vita campestre, una pittura dei lavori, dei piaceri e delle ricchezze di essa, quadro ideale composto con eleganza ed abilità di tratti suggeriti dagli antichi, ma arricchito di aggiunte originali. L'*Ambra* (1485), altra introduzione ad Omero scritta nella magnifica villa medicea di Poggio a Caiano chiamata Ambra, comincia con una splendida descrizione di una solenne adunanza degli dei, nella quale Tetide si duole dinanzi a Giove della morte immatura del proprio figlio, ed egli la consola annunciandole la gloria, che a questo darà un cantore divinamente ispirato; seguono poi la narrazione della nascita e della giovinezza di Omero, l'esposizione del contenuto dell'*Iliade* e dell'*Odissea* e la lode del poeta come nella *Praelectio* prosaica. Finalmente i *Nutricia* (1486) cantano la poesia come madre di ogni civiltà ed enumerano in lunga serie i poeti greci e latini distribuendoli secondo le forme poetiche; esaltando così la poesia, egli volle compensarla dell'averlo nutrito ed allevato e perciò intitolò il suo componimento *Nutricia* (baliatico). Queste quattro *Praelectiones* in esametri furono da lui chiamate *Silvae* giusta l'esempio di quelle di Stazio, perché, al pari di queste, dovevano apparire espressioni improvvise dell'ispirazione poetica. Tali non erano certo in realtà, piene come sono di erudizione; nei *Nutricia* questa prende il sopravvento in guisa, che diviene pesante e faticosa; il Poliziano stesso voleva scrivere un commento ad essi, onde sarebbero divenuti un compendio di storia letteraria. Ma le tre altre poesie sono artisticamente superiori ed

è meraviglioso come l'erudizione, l' abbondanza delle allusioni e delle imitazioni pur non vi inceppi il libero movimento poetico.

Dalle sue lezioni all'Università ebbero origine anche i *Miscellanea* del Poliziano, raccolta di osservazioni svariate per l'emendazione e l'interpretazione di testi antichi, stampata nel 1489. La pubblicazione fu determinata dal desiderio di Lorenzo de' Medici e specialmente anche dalla circostanza, che molto di ciò che l'autore aveva trovato ed aveva esposto a voce, era stato usurpato da altri; egli voleva difendere la sua proprietà, onde spesso si riporta alle sue lezioni ed a' suoi uditori. Alle prime cento osservazioni, che pubblicò, molte altre dovevano tener dietro; alla sua morte ne aveva pronta una seconda centuria, che però non venne più in luce. Il proemio rivendica alla critica ispirata soltanto dall'interesse della scienza, non da mire personali, la sua libertà, e condanna la generale ipocrisia nella letteratura; si scaglia contro la falsa erudizione, che si faceva bella di citazioni di autori e di codici finti e che era tanto più pericolosa allora che per mezzo della stampa l'errore si diffondeva rapidamente fra un largo pubblico. Ma tuttavia nel corpo del libro il Poliziano è moderato, nomina di rado persone, si limita a combattere le opinioni. Solo Domizio Calderini, il quale famoso come commentatore di poeti classici, era morto a Roma appena trentaduenne nel 1478 e che il Poliziano stesso aveva udito, egli attacca ripetutamente ed aspramente; parve atto poco pietoso, ma ve lo spinsero appunto la generale approvazione, che le dottrine di Domizio riscuotevano, la cieca fiducia, con cui tanti lo seguivano e che tanti riponevano in lui, così che il suo esempio guastava gli altri. Al Poliziano dispiaceva il consueto metodo di commentare, che, invece di chiarire la difficoltà, spesso solo la nascondeva sotto un viluppo di erudizione disadatta, che quando nulla sapeva, inventava per destar l'illusione della spiegazione. Egli per sua parte è sempre chiaro, acuto, breve e stringente, evita ogni ornamento superfluo, e coglie nel segno; in molti luoghi sciolse per sempre le difficoltà e diede l'esempio del metodo. Il vedere sì spesso ciò che nessun altro prima di lui aveva veduto, lo riempie, com'è naturale, di soddisfazione e di orgoglio, mentre d'altra parte già la risolutezza colla quale esponeva le sue idee, la sua fiducia nella giustezza di queste destavano lo sdegno de' suoi avversarî. La mediocrità si sente più ferita dalla vera superiorità, contro la quale ha la coscienza di non poter lottare, che dalla vana presunzione.

Già fin da quando si cominciò a parlare dell'opera del Poliziano, un anno prima della pubblicazione, principiarono gli attacchi, le calunnie, l'accusa di un preteso plagio dalla *Cornucopia* del Perotti e da altri autori. Nuove ire dovette suscitare il proemio colla minaccia di un tuono ancora più aspro, che lo scrittore avrebbe assunto nelle successive centurie. Inoltre nel libro (cap. 90) egli nominava un ristretto numero di uomini, che considerava i veri giudici in materia di critica e di erudizione, Lorenzo de' Medici, il Pico, Ermolao Barbaro, Girolamo Donati, onde i non citati si dolsero come della mancanza di un complimento per loro. Giorgio Merula, l'umanista della corte milanese, il quale prima era stato in relazioni amichevoli col Poliziano, credette di essere spesso preso di mira nei *Miscellanea*, senza che il suo nome vi apparisse; perciò sparlava del libro ed andava dicendo di aver composto contro di esso uno scritto che lo annientava. Al Poliziano, che lo pregò di pubblicarlo, affine di poter replicare, rispose cortesemente, ma con molta arroganza, accusando l'avversario di aver preso molto da lui senza dirlo, incolpandolo di una lotta sleale e minacciando di mettere tutti in fuga colla pubblicazione delle sue centurie. Il Poliziano si difese di nuovo senza violenza e domandò la prova particolare di ciò che gli si rimproverava. Ma il Merula si rivolse al suo principe Lodovico Sforza, accusò di presunzione il Poliziano e così in generale il triumvirato fiorentino, che si arrogava la supremazia nelle scienze (1). Alludeva con ciò al Poliziano, al Pico ed al Ficino e forse si riferiva ad una lettera del primo (lib. IX in fine), la quale ci informa del bel vincolo di amicizia che legava quei tre uomini geniali e ci mostra come nel coltivare il vasto campo della scienza essi con affettuosa collaborazione reciproca si distribuissero la materia. L' attacco non solo contro di sé, ma anche contro i suoi amici ferì sul vivo il Poliziano, il quale scrisse al Merula una lettera, snocciolandogli una filza di errori del suo commento a Giovenale, affine di costringerlo alla pubblicazione della sua polemica. Ma il Merula morì, prima che

---

(1) *Epist. Polit.*, l. XI, p. 338: « Mutuis assentationibus quidam sibi aures permulcent, et, ut audio, velut disciplinarum proceres triumviratum in literis sibi vindicant ..... ». Ermolao Barbaro, al quale si è pensato, non può qui essere stato preso di mira, perché era già morto.

la lettera fosse spedita ed il suo scritto contro il Poliziano fu soppresso per desiderio di Lodovico Sforza.

Questa disputa ebbe luogo nel febbraio e nel marzo del 1494. Poco dopo si riaccese una vecchia questione con Bartolommeo Scala, uomo di età avanzata, collega del Landino nella cancelleria della Repubblica. Lorenzo de' Medici aveva spesso respinte le pubbliche scritture stese da lui, facendole comporre da capo dal Poliziano, e questo deve essere stato il primo motivo dell'odio (*Epist. Politiani*, l. XII, p. 398). Ma il Poliziano diresse contro il cancelliere anche un'ode giambica, la quale è piena di scherno grossolano e personale e che piacque assai a Lorenzo. Una corrispondenza del 1493 fra il Poliziano e Bartolommeo, ove questi rimprovera a quello la sua predilezione per parole e forme inusitate, ha ancora in apparenza un carattere amichevole, ma tuttavia vi si nasconde sotto l'urbanità della forma molto veleno e malignità da parte dello Scala e scherno e canzonatura da parte del Poliziano. Più aspra fu la seconda contesa (1494, dopo la morte del Merula). Il Poliziano si era in un epigramma fatto gioco dello Scala, perché questi aveva usata la parola *culex* come di genere femminile; il canzonato rispose con un altro epigramma; il Poliziano ne scrisse uno sui *culices* (κώνωπες) in lingua greca, e su questo lo Scala fece delle osservazioni critiche. Il Poliziano, nella sua superiorità, rimane da principio anche questa volta nei limiti della moderazione; ma lo Scala diviene aggressivo; entra in ballo ciò che specialmente indispettiva lui, come il Merula, il triumvirato, che pareva arrogarsi il monopolio delle lettere. Istigato da questa gelosia, cerca di scovare errori nell'epistola accompagnatoria del Poliziano e scopre così egli stesso i suoi lati più deboli. Il Ficino chiamava il Poliziano l'Ercole, che liberava dai mostri i testi classici; lo Scala lo dice un *Hercules facticius*, che si crea dei mostri per vincerli; la critica franca è per lui una *impudens disputandi consuetudo* ed egli predica molto sulla vera amicizia, cioè sulla dolce abitudine di compatirsi e lodarsi a vicenda. Ma finalmente al Poliziano monta la bile; se quegli lo aveva chiamato *Hercules facticius*, egli lo designa, giacché lo Scala era figlio di un mugnaio, come un *monstrum furfuraceum*; impugna tutti i meriti, di cui quegli si vantava, svela senza misericordia la sua ignoranza e rompe sdegnosamente la relazione con lui.

Se si confronta questa polemica epistolare con quelle di un

Poggio, di un Filelfo, di un Valla, si deve riconoscere la maggiore decenza del tuono. Ma non sempre il Poliziano si mantenne in tale riserbo; già nell'ode contro lo Scala è molto più pungente e gli epigrammi, che si scambiarono fra loro egli ed il poeta Marullo, non la cedono per intemperanza alle invettive degli umanisti anteriori. Il greco Michele Marullo, detto Tarcaniota dal nome di sua madre, pare nascesse a Costantinopoli, ma venisse giovanissimo in Italia, quando quella città fu presa da' Turchi. Il dolore per la perdita della patria dà alle sue poesie un'attraente intonazione di sincera melanconia. Ammirava specialmente Lucrezio, cui commentò e del quale si trovano in lui varie reminiscenze; forse da questo studio muove anche l'idea de' suoi *Hymni naturales*, nei quali sotto le figure delle divinità da lui invocate e lodate intende le forze della natura, i corpi celesti, gli elementi, personificandoli dunque miticamente in modo simile a quello tenuto dal Pontano, al circolo del quale apparteneva a Napoli, prima di venire a Firenze. Esercitò il mestiere dell'armi, combatté sotto il capitano Nicolas Rallis da Sparta e morì nel 1500, affogato nel fiume Cecina in Toscana. Era genero di Bartolommeo Scala, avendo sposata Alessandra Scala, poetessa celebrata per la sua bellezza ed il suo sapere, che il Poliziano aveva cantata in epigrammi greci e che gli rispose nella medesima lingua. Fra le poesie del Marullo si trova una bella elegia (*ad Neaeram*), nella quale egli presentandosi all'amata ne chiede la mano e le espone, che cosa possa pur nella sventura offrirle, l'antica gloria della sua patria e della sua stirpe, il provato coraggio e l'incrollabile fedeltà. La sua parentela con Bartolommeo Scala, fors'anche i replicati attacchi del Poliziano contro i Greci moderni, saranno stati per il Marullo motivo dell'inimicizia. Egli chiamò il Poliziano nei suoi epigrammi *Ecnomus*, questi lui *Mabilius* nei suoi. Già questo silenzio dei veri nomi lascia intendere che le polemiche in versi erano molto più violente che quelle per lettera; nei versi si ardiva di più, non si rifuggiva da indecenze e calunnie, si cercava di piacere appunto per mezzo dello scherno aspro, della caricatura efficace, seguendo l'esempio di Catullo. Le poesie del Poliziano hanno almeno nel loro genere forza e spirito grossolano; quelle del Marullo sono povere ed insipide. Quest'ultimo trovò un alleato fra i suoi amici napoletani, niente meno che in Jacopo Sannazaro, il quale scagliò contro il Poliziano due lunghi, velenosi epigrammi.

Le dispute col Merula e con Bartolommeo Scala e verosimilmente anche quella col Marullo cadono negli ultimi anni della vita del Poliziano. Vedendo che i motivi di esse risalgono così addietro, si potrebbe ritenere, che gli avversarî abbiano osato levare la loro voce solo quando il Poliziano ebbe perduto il suo potente protettore, Lorenzo de'Medici. Obblighi infiniti egli aveva verso di lui; gli doveva la sua esistenza materiale, l'agiatezza e la quiete, la più generosa assistenza nei suoi studî, l'intelligente estimazione delle sue opere. I tempi, in cui il poeta sacrificava al suo ideale ogni bene terreno, in cui, come Dante, sentiva di essere quasi un apostolo della verità, erano passati da un pezzo. Il Poliziano, come gli altri umanisti, aspirava con calda avidità alla gloria, ma bramava anche il danaro per poter vivere e vivere comodamente e ciò che egli cercava, trovò nella protezione dei Medici. Povero e sconosciuto era venuto a Firenze, ove Lorenzo lo accolse in sua casa e lo destinò poi a maestro di suo figlio Piero; ottenne la cattedra, domandò beneficî, quando ve ne ebbero di vacanti, che gli furono concessi, divenne priore di S. Paolo e canonico della Cattedrale e, come narra il cronista Parenti, Piero de Medici, il suo vecchio discepolo, trattava col papa per ottenergli il cappello rosso, quando il Poliziano morì. Nel mendicare e nel celebrare co' suoi epigrammi seguì il costume generale del tempo; avevano fatto lo stesso il Filelfo, il Campano e mille altri. Ma almeno nutriva per i Medici, com'era naturale dopo tanti beneficî, un vero sentimento di gratitudine e di devozione; ammirava il genio di Lorenzo, amava Giuliano ed il giovane Piero, ed i signori d'altra parte lo trattavano con famigliarità di amici. Perciò l'attaccamento ai Medici, fossero pure le sue manifestazioni esagerate, non aveva tanto il carattere di spregevole servilità, dacché quei principi conservavano ancora qualche cosa di cittadino, ricambiavano i sentimenti di affetto, non si ponevano, quali semidei, al di sopra degli uomini.

Ma quando, morto Lorenzo, Piero andò assumendo sempre più manifestamente il contegno del tiranno ed il movimento del Savonarola si rivolse contro i Medici, allora la relazione con loro divenne fra il popolo causa di odio contro il Poliziano. Ancora abbastanza per tempo per non vedere cacciata la famiglia de' suoi protettori, egli morì, appena quarantenne, il 24 settembre 1494 « con tanta infamia e pubblica vituperazione, dice il Parenti, quanta homo sostener potessi ». Fu accusato di costumi troppo

liberi, senza che certo egli si contenesse peggio della maggior parte de'suoi contemporanei. Lo dissero ateo; ma, quantunque anch'egli possa aver partecipato all' indifferenza, che andava diventando sempre più generale, non si oppose mai apertamente alla fede, anzi rimase ligio agli usi della Chiesa, scrisse perfino inni e prediche, e predicò anche egli stesso, come richiedeva la sua condizione di ecclesiastico. Sarebbe inconcepibile una sì armonica amicizia fra un ateo ed il Pico ed il Ficino. Egli attacca, nel suo prologo ai *Menaechmi* di Plauto ed altrove, i monaci predicatori di una tetra morale, i quali spaventano il popolo con minaccie, si arrogano il diritto di tutto biasimare e su tutto spadroneggiare, e vogliono distruggere le gioie dell'esistenza; ma esalta con parole infiammate fra Mariano da Gennazzano, il predicatore colto, quale piaceva agli umanisti, la cui voce armoniosa, il cui elegante fraseggiare ed artistico gestire, le cui maniere urbane affascinavano quegli adoratori della bellezza; il Poliziano non odiava la fede, ma coloro che la ponevano in contrasto coi suoi sentimenti di artista. Senza dubbio egli va per buona parte debitore della sua cattiva fama all'influsso dei seguaci del Savonarola, i quali si sforzavano di rappresentare tutta quell'età ed i personaggi più cospicui di essa, quali Lorenzo ed il Poliziano, come interamente corrotti, ed usavano a tale scopo i più vivi colori possibili, affinché sotto una luce tanto più splendida apparisse la conversione operata dal loro maestro.

Il Poliziano è un poeta di corte; l'arte sua ha sempre relazione co' suoi nobili protettori, serve specialmente a rallegrare ed adornare le loro feste, come l'*Orfeo* a Mantova. Nelle corti di allora si cercava di ripristinare i costumi dell'antica cavalleria e di nuovo si tenevano tornei a cavallo in piena armatura cogli emblemi in onore delle dame corteggiate. Il Campano cantò in versi latini (*Carm.* I, 22) le giostre di Braccio Baglione a Perugia corse sotto gli occhi della sua amata Diana. I Medici, di mercanti divenuti potenti per mezzo del commercio e della ricchezza, erano appunto fra quelli, che mostravano in sommo grado passione per quelle feste cavalleresche, forse per provare, che malgrado la loro origine e la loro posizione di privati non erano inferiori per magnificenza a nessuno dei principi contemporanei (1). Nel 1469 giostrò Lorenzo

(1) Vedi BURCKHARDT, *Cultur der Renaissance*, II, 110; della traduzione ital. II, 123.

de' Medici e la sua vittoria fu cantata in ottave da Luca Pulci, il cui poemetto fu compiuto da suo fratello il più famoso Luigi; il 28 gennaio 1475 prese parte ad un torneo il più giovane dei fratelli Medici, Giuliano, ed il cantore della sua gloria fu il Poliziano. Egli interruppe la sua traduzione di Omero, per essere lui stesso l'Omero di codesta finta battaglia di cavalieri moderni. Era un compito infelice il dovere con intento adulatorio gonfiare ad epopea la descrizione di una festa; il Pulci, avendo trattato il tema, non era riuscito a comporre altro se non una lunga filza di enumerazioni dei cavalieri e dei loro scontri uniformi e di descrizioni delle armi e dei cavalli, frammiste a goffe adulazioni, né si può dire meglio di un altro poema di tal genere sul torneo, che Giovanni Bentivoglio organizzò a Bologna nel 1470. Autore ne è un Francesco da Firenze, che abitava a Cento e che è designato quale *cieco poverello* ed infatti i suoi versi ci mostrano in lui il cantastorie, mestiere che i ciechi spesso facevano e fanno.

Vediamo ora come si sia contenuto il Poliziano e come da un tema ingrato abbia saputo trarre un contenuto poetico. Egli scrisse le sue *Stanze per la giostra*, per intero oppure in parte, almeno un anno dopo il torneo, poiché in esse si allude già alla morte (accaduta il 26 aprile 1476) di Simonetta Cattaneo, la dama amata da Giuliano, e col suo lavoro arrivò solo fino ad una piccola parte del secondo libro. Suo modello furono le poesie panegiriche di Claudiano, le quali formarono in generale il principal fondamento della moderna letteratura encomiastica. Quei panegirici della tarda età imperiale inalzavano i principeschi protettori sul piedistallo dell'immortalità e per i loro piccoli avvenimenti famigliari, matrimonî, nascite, feste, mettevano in moto ed in agitazione tutto l'Olimpo mitologico. Così anche il Poliziano comincia levando la voce in tuono solennemente epico, invoca Amore, affinché ispiri il suo basso intelletto all'alto canto e poi si volge a Lorenzo de' Medici, al Lauro, che colla sua ombra copre e protegge Firenze ed anche l'umil poeta. Forse un giorno gli toccherà la fortuna, che per sua bocca risuoni la gloria di Lorenzo stesso dai Numidi fino a Boote, dagli Indi fino all'Oceano; ma ora, poiché sente le sue forze ancor troppo deboli all'alta impresa, canterà prima suo fratello minore; canterà le armi di Giuliano, ma anche i suoi amori, anzi questi in primo luogo, come il motivo del torneo. Se non che, narrando l'innamoramento del suo eroe, non gli importa come le

cose siano andate in realtà; egli se le rappresenta a modo suo e seguendo la sua imaginativa; dai fatti, che ha preso a trattare, si solleva ad una sfera ideale, ci presenta un idillio d'amore, una serie di scene campestri nel più ricco ed ameno paesaggio, e protagonisti un giovinetto freddo ed avverso alle donne, ed una bella fanciulla, che lo converte all'amore, dunque le solite figure degli idillî, il pastore e la ninfa.

Giuliano è quel freddo e ruvido giovinetto, appassionato per la vita libera, per le occupazioni virili, per la caccia, come Ameto, soltanto non rozzo e rustico come questo; la sera, reduce dal campo e dalla selva, si diletta di poesia:

Si godea con le Muse e con Diana (I, 11).

Egli rampogna i miseri amanti e biasima le donne, la loro leggerezza, la loro falsità; all'incontro ci fa un'incantevole pittura della sua vita nella libera natura, del suo aggirarsi per le selve, dello spettacolo gradito dei campi colle greggie ed i pastori, coll'ondeggiamento delle biade, e loda l'età dell'oro, quando questi erano gli unici piaceri, le uniche occupazioni degli uomini semplici ed incorrotti, quando ignoto era l'infausto metallo, ignoto il vizio, ignoto l'amore.

Ma Cupido, adirato contro questo suo nemico, medita vendetta e decide di soggiogarlo per mezzo di due begli occhi. Ben presto gli si presenta un'occasione opportuna. È venuta la primavera ed il poeta ce la descrive; Giulio va alla caccia, la quale ci è rappresentata maestrevolmente con le sue diverse particolarità, ma specialmente spicca la figura del protagonista, Giulio, che ardito insegue a cavallo la fiera e si apre la strada attraverso la folta boscaglia. Amore, per ingannarlo, compone di lieve aere una bianca cerva e gliela manda incontro; il giovane la insegue e quella fugge finché arriva in un prato verde e fiorito (I, 37):

Ivi sotto un vel candido gli apparve
Lieta una ninfa; e via la fera sparve.

La cerva è sparita, ma egli non si cura più di lei; trattiene il suo cavallo e pieno di meraviglia mira la ninfa e

Pargli che dal bel viso e da' begli occhi
Una nuova dolcezza al cor gli fiocchi.

Qui il racconto si ferma: è dipinta largamente la scena dell'innamoramento e seguono splendide imagini e comparazioni; ecco Cupido stesso dagli occhi della bella, nell'atteggiamento del classico arciere, incoccare lo strale e colpire Giulio nel cuore, rappresentazione, alla quale si connette la descrizione delle grazie di Simonetta. Ella siede sull'erba, intessendo una ghirlanda, e, quando scorge il giovane, paurosa si alza e con grazioso movimento prende il lembo della vesta, che accoglie in sé i fiori spiccati; vuole fuggire, ma Giulio la trattiene, le chiede chi sia, ed ella sorridendo gli risponde e narra della sua origine e della sua vita idillica ed eterea. Quivi la Simonetta ricorda la fanciulla di una ballata del Boccaccio (*Dec.*, IX), ma tutta la parte sensuale è scomparsa; la fanciulla del Poliziano è una creazione artistica idealizzata, pura e delicata (I, 43):

Candida è ella e candida la vesta,
Ma pur di rose e fior dipinta e d'erba:
Lo inanellato crin dell'aurea testa
Scende in la fronte umilmente superba.
Ridegli attorno tutta la foresta,
E quanto può sue cure disacerba.
Nell'atto regalmente è mansueta;
E pur col ciglio le tempeste acqueta.
Folgoron gli occhi d'un dolce sereno,
Ove sue face tien Cupido ascose:
L'aer d'intorno si fa tutto ameno,
Ovunque gira le luci amorose.
Di celeste letizia il volto ha pieno,
Dolce dipinto di ligustri e rose.
Ogni aura tace al suo parlar divino,
E canta ogni augelletto in suo latino.

Ella è la dea; a lei la natura obbedisce, ride quando ella appare, si rattrista, quando se ne va; sotto i suoi passi germogliano fiori, ad un suo cenno si calmano le tempeste. Non è l'apoteosi mistica, come quella di Beatrice, ma l'esaltazione artistica della bella forma.

Si avvicina la notte e la Simonetta lascia Giulio infiammato d'amore. È descritta la notte e poi la confusione de' cacciatori, che cercano qua e là il perduto compagno. Frattanto Amore, compiuto felicemente il suo piano, ritorna nel regno di sua madre a Cipro per darle notizia della vittoria, onde qui segue la famosa

lunga digressione sul regno di Venere, che è pure imitata da Claudiano (*De nuptiis Honorii et Mariae,* 49-96). Ma presso Claudiano erano quarantotto esametri e qui sono cinquanta stanze, cioè quasi la metà del primo libro: il disegno ha acquistato una larghezza, i colori uno splendore, di cui non v'ha traccia nell'antico modello. Altrove si dovrebbe giudicare un grande errore l'inserzione nel racconto di una così ampia descrizione, che non è punto legata strettamente con quello; invece nelle stanze del Poliziano non abbiamo il sentimento di una tale sconvenienza; anzi si considera codesta digressione come una delle loro maggiori bellezze ed a buon dritto. Ciò caratterizza l'indole di questa poesia, la quale, senza legar mai l'interesse ad un personaggio o ad un centro principale, vaga liberamente da oggetto in oggetto, fermandosi là dove la fantasia trova pascolo gradito. Ed il regno di Venere offriva ad essa questo pascolo e copiosa materia per il talento pittorico dell'autore. Egli ci dipinge l'isola e poi i giardini che la adornano, i fiori, la fontana ombreggiata da folti rami, le diverse maniere di alberi, e gli animali, che vivono colà in amore e pace fra loro. Finalmente arriva al palazzo stesso di Venere, dove gli si offre nuova occasione di mettere in opera i mezzi della sua arte; sulle porte vi si trovano bassorilievi, che rappresentano storie d'amore dell'antichità, soggetto che corrispondeva in modo tutto particolare al gusto del tempo. La prima delle sculture è la nascita della dea, l'Anadiomene, la quale, sorta appena dalle onde, stando sul nicchio, nel pieno splendore della sua fresca bellezza, è spinta alla riva dallo spirare de' zefiri. Seguono poi le storie d'amore di Giove, di Apollo, quelle di Bacco e di altri dei ed eroi. Come pare, il poeta si sforzò di gareggiare colla pittura, che vedeva rifiorire nella sua età: la Venere Anadiomene sul nicchio riappariva nei quadri della rinascenza, come, per esempio, in uno di Sandro Botticelli. E d'altra parte il Poliziano dava alla pittura nuova ispirazione; dalla sua descrizione di Galatea coi delfini ed i tritoni deve essere venuto a Raffaello il pensiero del suo famoso dipinto della Villa Farnesina.

Dopo il lungo episodio il poeta riprende il filo della narrazione. Amore rende conto alla madre del suo operato e tesse un elogio della casa Medici. Venere è piena di gioia e, per accrescere la gloria della sua potenza, vuole che Giuliano si provi nelle armi in onore della sua dama, ed a lui è mandato un sogno, che lo

esorta all'impresa ed insieme gli mostra la sua sorte futura, la vittoria nel torneo e poi la morte della Simonetta, il cui amore doveva essere il premio del suo valore. Al mattino il giovinetto si alza, e, preparandosi alla lotta, invoca Minerva, la Gloria e Cupido.

A questo punto, colla stanza 46 del secondo libro, l'opera rimane interrotta; manca proprio la giostra, ciò stesso per cui era stata cominciata. Non era l'autore proceduto più innanzi, quando Giuliano fu ucciso nella congiura de' Pazzi (aprile 1478)? Oppure non proseguì, perché gli era venuto meno l'interessamento al lavoro? Certo quest'ultima ipotesi è almeno ragionevolmente ammissibile; il Poliziano aveva un gusto assai fine, onde non avrà voluto fare come il Pulci od il cieco da Cento e quando, arrivato al momento critico, s'avvide, che il soggetto non offriva più altro che trivialità, aride enumerazioni ed adulazioni, lasciò stare il tutto. Fin là aveva trovato la possibilità di sfuggire al tema principale e di trarre d'altronde l'ispirazione, che non poteva venirgli da quello. Era un'ispirazione artistica, l'entusiasmo per il mondo della bellezza, che conosceva dall'arte e dalla letteratura e che si studiava di riprodurre o, per meglio dire, di ricreare. Ciò che sarebbe stato propriamente accessorio, episodio od al più preparazione, divenne contenuto principale dell' opera. Abbiamo un libero vagare della fantasia, che si muove di pittura in pittura, si compiace di queste e le svolge nella loro ricchezza. Ma appunto perciò non dobbiamo nemmeno dolerci, che il poema non sia stato condotto più oltre, ammesso anche, che l'autore avrebbe trovato nuovi mezzi di adornare il suo soggetto. Una tal poesia, sebbene la parte che ne possediamo ci affascini, avrebbe tuttavia presto stancato, tutta costituita com'è di descrizioni, di quadri idillici, senza vivo movimento. Già il secondo libro è parecchio inferiore al primo e l'interesse comincia a languire.

Ciò che dunque nelle stanze del Poliziano ha valore poetico, è la pittura e non già, come vedemmo, la pittura degli affetti, ma della bellezza esteriore, così della natura come della donna; esse sono poesia descrittiva. Questa acquistò il predominio, ogniqualvolta mancò alla poesia un contenuto serio ed importante e la vita reale non ne fornì uno colle sue agitazioni; così accadeva appunto allora in Italia. Nel secolo passato, quando nella letteratura tedesca la poesia descrittiva era coltivata con ispeciale predilezione, il Lessing

la combatté: il poeta, egli dice, non deve voler gareggiare col pittore; i mezzi della sua arte, le parole, le quali si succedono nel tempo, non possono rappresentare ciò che coesiste nello spazio e l'enumerazione dei particolari non ci dà la percezione della bellezza corporale. Anche nelle pitture delle *Stanze* troviamo sempre una serie di particolari schierati uno dopo l'altro, ma non già quegli smembramenti, che ci presentano, per esempio, le descrizioni del Boccaccio. Ogni particolarità è scelta col tatto più felice; ciascuna vive e ci parla da sé stessa, contiene, se ben la si guardi, già in sé un'imagine compiuta, che tocca una corda dell'anima nostra e vi desta altre imagini, così che a poco a poco tutto il quadro esce fuori, con quel sentimento idillico della bella natura nella divina sua pace, che il poeta stesso provava mentre scriveva. Si prenda, ad esempio, la descrizione della notte, I, 60: quivi nulla è puramente esteriore ed ozioso, ma tutto si muove ed agisce sulla nostra imaginativa: la notte, che scende col suo *stellato ammanto*, l'usignuolo, che si lamenta, l'eco che sola risponde nel silenzio universale, le fantastiche schiere de' sogni dalle forme diverse, che escono dalla valle Cimmeria. « La bellezza si è trasformata in incanto », come dice il Lessing, perché « l'incanto è bellezza in azione ». E così, quando il Poliziano descrive i fiori, questi cominciano a respirare, ricevono tutti quasi una vita personale, che è ritratta con un solo leggier tocco di pennello (I, 78).

Né mai poeta è meglio riuscito ad accordare con questa melodia del sentimento la melodia del verso e della parola; il Poliziano dipinge anche col suono, come, per esempio, nella stanza sulla vita rusticana (I, 17). Con molta arte egli usò gli sdruccioli per produrre l'effetto dell'inquietudine e dell'agitazione; così dopo la dolce elegia di Arianna passa improvvisamente al ritmo bacchico (I, 111):

> Vien sopra un carro d'ellera e di pampino
> Coverto Bacco, il qual duo tigri guidono...

Colla sua maestria nel trattare la forma metrica il Poliziano diede all'ottava rima una perfezione, che fino allora non aveva raggiunto. Nella poesia popolare essa era bistrattata, le stanze erano spezzettate, passavano riguardo al contenuto l'una nell'altra; il carattere speciale del metro, i suoi pregi non risaltavano ancora convenientemente. Il Poliziano li riconobbe e seppe mettere

il contenuto in armonia colla forma. Ogni stanza si chiude e si compie in sé stessa, svolge interamente nel suo seno il pensiero e l'imagine; ciascuna è un piccolo tutto a sé e tutte a lor volta si collegano idealmente insieme, come le onde di un largo fiume, che alternativamente si alzano e cadono.

Il Poliziano, dotato di straordinario talento per la forma e di un fine sentimento artistico, non era un ingegno creatore, non possedeva una potente originalità, anzi nessun poeta attinse forse mai più largamente di lui agli altri. Nell'*Orfeo* imitò Ovidio, Virgilio, Teocrito e Mosco, nelle *Stanze* Claudiano, Stazio e di nuovo Virgilio e Teocrito e tanti altri degli antichi; attinse poi a Dante ed al Petrarca, né basta ancora: egli aveva studiato anche i più antichi poeti volgari ed in mezzo a' suoi troviamo alquanto mutati i due versi più famosi del Guinicelli (II, 45). Finalmente imita il suo illustre protettore Lorenzo de' Medici, il quale doveva sentirsi lusingato vedendo i suoi stessi pensieri riapparire adorni di tanta eleganza. Nelle opere volgari il Poliziano seguì il medesimo principio che nelle latine (1); sua divisa erano i versi di Lucrezio (*Praelectio super Quintilianum*):

Floriferis ut apes in saltibus omnia libant,
Omnia nos itidem depascimur aurea dicta.

In un altro questo principio avrebbe certo prodotto uno strano impasto; per un talento come quello del Poliziano, che possedeva una meravigliosa attitudine all'assimilazione, questa miscela di tanti e così varî elementi aveva il vantaggio di preservarlo dal seguir mai servilmente nessuno. Ed egli adatta nei proprî versi le cose altrui con piena disinvoltura; non è imitazione erudita, con intenzioni serie, con faticosa osservanza di regole; egli non ha dinanzi uno straniero, cui cerchi di avvicinarsi esteriormente. Gli studî, ai quali con sì caldo zelo attendeva in mezzo ad una società colta, facevano sì che la letteratura classica divenisse una parte della sua vita intima e quelle idee ed imagini, quegli interi versi, che accoglieva fra i suoi, gli si presentavano spontanei alla

(1) Le osservazioni che il Poliziano fa sull'imitazione nel luogo qui sopra indicato ed in *Epist.* l. VIII verso la fine, si fondano su Seneca, *Epist. Mor.* 84.

mente ad ogni occasione e quindi li trattava con piena libertà come roba sua. Il lettore non si accorge dell'imitazione, se non la cerca, così ben proporzionato, fresco ed armonico è tutto; non abbiamo un mosaico, i diversi elementi non sono crudamente accostati l'uno all'altro, come presso il Boccaccio, bensì fusi in modo da formare una nuova unità. Se però ci domandiamo quale sia in realtà lo spirito che vi alita dentro, troviamo che non è uno spirito antico, ma moderno, più vicino che ad altro, all'armonica soavità e delicatezza della poesia petrarchesca, solo che l'inquieta melanconia del *Canzoniere* si è trasformata in un tranquillo appagamento idillico. Ma dagli antichi il Poliziano aveva imparato un grandissimo pregio, cioè a non lasciare nulla che non fosse limato, compiuto, elegante, a dare a ciascuna cosa la più fine perfezione artistica. La musa del Poliziano è l'eleganza.

Quello del Poliziano non è un classicismo eruditamente pedantesco, onde fu possibile, che egli divenisse un poeta popolare. Un poema in ottave, intitolato *Orfeo dalla dolce lira,* il quale da secoli passa da una cattiva stampa in un'altra ed in Italia si vende per le strade come lettura per il popolino, contiene un gran numero di stanze tolte al componimento scenico del Poliziano, talvolta così conciate, che senza confrontare l'originale non s'intendono più. E come il popolo attingeva da lui, così anch'egli a sua volta attingeva dal popolo. A lui piaceva la vita campestre, il soggiorno nella villa medicea di Fiesole, dove in un ozio beato attendeva agli studî, continuamente godendo del commercio cogli amici geniali Pico e Ficino, dimoranti lì appresso, dove scrisse il suo *Rusticus*, celebrando quella tranquilla esistenza; egli amava la natura e tendeva l' orecchio ai canti di essa e del popolo, che udiva risonare per i campi. Sotto questo aspetto ci appare, per esempio, in una sua lettera del 2 maggio 1488 diretta da Acquapendente a Lorenzo de' Medici: « Siamo tutti allegri, vi dice, e facciamo buona cera e becchiamo per tutta la via di qualche rappresaglia (*canto con ripresa*, *ballata*) e canzone di Calen di maggio, che mi sono parute più fantastiche qui in Acquapendente, alla Romanesca, *vel nota ipsa, vel argumento* ». Essi raccoglievano adunque ballate popolari e canzoni di maggio, che udivan cantare. L'uso di festeggiare il primo giorno di maggio, uso che ancora sussiste, era antico in Italia, come presso altre nazioni. Tre o quattro fanciulle andavano in giro, portando un arboscello

ornato di fiori e cantando canzonette, che dovevano esprimere la gioia per il ritorno del bel mese. Il Poliziano stesso compose un canto di tal genere pieno di vivacità e gorgogliante di allegrezza:

Ben venga maggio
E 'l gonfalon selvaggio,

graziosa metafora per il ramo, che le fanciulle portavano « quasi bandiera o insegna della selva fiorita », dice il Carducci. La ballata poi, come di solito le canzoni di maggio, invita le donne ad essere pietose e compiacenti agli amanti.

Codesto influsso della natura ha fatto sbocciare per opera del Poliziano alcuni dei più deliziosi fiori di tutta la lirica italiana; poiché quivi si univa coll'eleganza classica la freschezza e la leggerezza propria del canto popolare. La più bella fra le sue ballate è quella delle rose:

I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino
Di mezzo maggio in un verde giardino.

Una fanciulla racconta, come ella cogliesse fiori, e ci dà una pittura delle rose, sebbene più semplice che quella delle *Stanze*, pure incantevole, e vi connette l'esortazione a godere la vita e la gioventù, poiché queste appassiscono, come il fior della rosa. Nella ballata *I' mi trovai un dì tutto soletto* allude graziosamente sotto l'imagine dell'uccellino alla sua amata Ippolita Leoncina da Prato ed al suo canto affascinante. Altrove riduce in versi con grazia impareggiabile un piccolo racconto, come nella ballata: *Donne mie, voi non sapete.*

Abbiamo veduto, come Lionardo Giustiniani felicemente imitasse la forma popolare degli strambotti. In Toscana possiamo accertare l'esistenza della poesia rusticale sino dal secolo XIV; si crede di sentirne l'eco già in ambedue gl'idilli del Boccaccio, non ostante l'imitazione classica, quando Ameto canta di Lia od Affrico parla alla sua Mensola. Questa poesia rusticale toscana è strettissimamente connessa a quella dell'Italia meridionale ed il D'Ancona ha congetturato, che la Sicilia sia stata la culla, come della poesia d'arte, così di quella popolare e che di là i canti si siano diffusi con molteplici variazioni alle altre regioni d'Italia. Infatti nel secolo XIV incontriamo alcune poesie popolari sotto il nome significativo di *Ceciliana* e *Napolitana*. Più tardi il nome per la

poesia rusticale toscana è *rispetto*, la forma originaria o l'ottava, come nello strambotto letterario, o quella che sino ad oggi è rimasta, la sesta rima, la quale può essere allungata mediante altre coppie di rime. Tratto caratteristico del rispetto è oggi la ripetizione nei versi di chiusa dell'ultimo pensiero del quartetto, per lo più con trasposizione delle parole; la troviamo già in alcuni canti messi in iscritto verso la metà del secolo XV, come nel seguente:

Che t'aggio fatto che mi se' nimica,
Quale cagion che sì cruciata istai?
S' i' t' ò fallito o s' i' ti falli' mai,
Priego la tuo persona che mel dica.
S' i' t' ò fallito perdon non ci vaglia,
Piglia la spada e la testa mi taglia.

Ventidue rispetti, che un notaio affidò alla scrittura dal 1459 fino al 62, hanno nel contenuto molte delle caratteristiche proprie dei canti in voga ancor oggi, i continui paragoni dell'amata coi fiori, la forma delle lodi, l'esagerata esaltazione dell'origine di lei, quando si dice essere stata battezzata in Roma ed il papa aver voluto esserle padrino, poi d'altra parte la violenta imprecazione contro la crudele, il lamento per l'infelicità e la separazione. Abbiamo già nella canzonetta amorosa anche un colorito scherzoso: il papa, si dice, ha conceduto quarant'anni di indulgenza a colui che può parlare alla bella, cento sessanta a colui che le tocca le vesti, e chi la bacia sul volto va col corpo in paradiso.

Il secolo XV è in Italia, come nelle altre nazioni, il tempo di una rigogliosa fioritura del canto popolare e da esso deve trarre origine la gran massa dei canti, che ancor sono sulle labbra del popolo, ché da lungo tempo è cessata almeno in Toscana la fecondità della poesia rusticale e non ha più luogo una nuova produzione, ma solo ripetizione della materia tradizionale. Appunto il contatto colla coltura delle classi più elevate della società avrà dato una spinta alla poesia popolare; in Italia essa era aperta da antico agl'influssi letterarî, non era un prodotto inalterato della natura. Nello svolgimento e nelle relazioni colla poesia d'arte resta ancora molto d'incerto e d'oscuro e, dato il genere del soggetto, non si arriverà forse mai ad una piena chiarezza. Che la poesia popolare esistesse prima della poesia letteraria di carattere popolareggiante, non si può certo dubitare; ma poi ebbe luogo una miscela,

sopravvennero derivazioni dall'una parte e dall'altra, così che oggi non si può decidere quasi mai, se si abbia a fare con poesia popolare originaria e con produzione letteraria trasformata. E già anche quello, che si dice poesia popolare, è pur sempre infine opera individuale, solo accettata dai più come loro proprietà. Il secolo XV ci ha tramandato raccolte di rispetti di poeti noti ed ignoti, nelle quali appare or più or meno forte il carattere letterario. Questo è molto visibile presso il Poliziano, che ha qui, come sempre, ripulito e idealizzato; nei suoi rispetti si collegano e si compenetrano le forme del popolo coi sentimenti e le forme della poesia petrarchesca. In questa parte fu più felice di lui il suo protettore Lorenzo de' Medici, vero centro del circolo fiorentino, nel quale si univa colla più raffinata coltura il più vivo interessamento per tutte le forme della poesia popolare.

Non è questo il luogo di esporre particolarmente chi sia stato Lorenzo de' Medici il Magnifico; la sua figura appartiene alla storia. Nato nel 1448, morto, a quarantaquattro anni appena, nel 1492, era figlio di Piero e nipote di Cosimo, ed il consolidamento della grande potenza della famiglia fu opera sua. Neppur egli prese il titolo di principe, ma si chiamò semplicemente Lorenzo di Piero de' Medici cittadin fiorentino; ma la repubblica morì nelle sue mani. Perciò la sua memoria rimase macchiata dalla colpa di aver distrutto la libertà fiorentina, colpa alla quale altre si aggiungono: si dice che quando sul letto di morte si confessò al Savonarola, egli stesso si accusasse di tre peccati, il sacco di Volterra, la sottrazione di denaro dal Monte delle fanciulle, cassa pubblica di assicurazione per doti, sottrazione per la quale molte fanciulle rimasero prive di mezzi e caddero in una vita perduta, finalmente la crudeltà contro i suoi nemici dopo la congiura de' Pazzi. Egli aveva anche cattiva fama per costumi libertini; lo si chiamò il corruttore del suo popolo, il che è certo troppo, perché un individuo non corrompe una nazione, quando essa non sia già corrotta. Un tempo Lorenzo fu troppo esaltato, fu rappresentato come modello ideale di governante e di promotore d'ogni nobile ed alta attività; modernamente si cadde talvolta nell'eccesso opposto e per i falli non si vollero più riconoscere le splendide qualità dell'uomo. Lorenzo non fu come principe né peggiore, né migliore degli altri dinasti italiani suoi contemporanei; pieno di spirito e di talento, ma senza scrupoli nelle cose morali, non guardò tanto pel sottile nella scelta

dei suoi mezzi e se si mostrò meno sanguinario di altri, ciò provenne certo in parte dalla sua natura, ma in parte dalla popolazione, che governava. Abile politico, egli è ritenuto l'inventore del sistema dell' equilibrio; certo almeno lo mise in pratica per primo con calcolo prudente e con grande estensione. Alla sua energia riuscì di calmare le tempeste, che dopo la congiura de'Pazzi lo minacciavano da parte del papa e del re di Napoli, e traendo partito dalla reciproca gelosia dei principi della penisola per tenerli in freno, procurò alla sua città dodici anni di pace e di benessere. Ed in mezzo alle cure politiche il suo spirito mirabilmente versatile trovava tempo per le occupazioni artistiche; il suo palazzo ed i suoi giardini erano il luogo di ritrovo dei letterati e degli artisti; là il giovane Michelangelo fece le sue prime prove; là filosofavano il Ficino ed il Pico; là poetavano il Poliziano, il Benivieni, i Pulci e non ultimo fra'poeti era egli stesso:

Quodque alii studiumque vocant durumque laborem,
Hic tibi ludus erit: fessus civilibus actis,
Huc is emeritus acuens ad carmina vires.

Così cantava di lui il Poliziano ne' suoi *Nutricia* (770).

Nell'anno 1466 Lorenzo, allor diciottenne, mandò a Federigo d'Aragona, secondo figlio di re Ferdinando di Napoli, un volume, nel quale, ad istanza del principe, aveva fatto trascrivere poesie dei più antichi rimatori italiani, ed accompagnò la raccolta con una lettera, nella quale, primo dopo Dante, cercò di formulare un giudizio critico su quei primi monumenti della lingua volgare. Egli se ne era infatti occupato ed aveva letto con ardore Dante ed il Petrarca, mentre d'altra parte aveva famigliare la nuova filosofia platonica. Pieno il capo d'impressioni letterarie, cominciò così a scrivere sonetti, canzoni, sestine, e compose egli stesso un commento a' suoi versi, che per la sua erudizione e profondità destò l'entusiasmo del giovane Pico. Nell'introduzione si giustifica dapprima dell'avere scritto d'amore, precisamente dicendo che questo nobilita il cuore (*fa il cor gentile*), e poi dell'aver usato la lingua volgare, sostenendone con calde parole l'attitudine ad esprimere anche i più alti e serii pensieri. Indi segue l'interpretazione di quattro fra'suoi primi sonetti sulla morte di una bella donna; sono narrate le circostanze, che diedero motivo alla poesia, proprio come nella *Vita Nuova*; di questa troviamo pensieri ed

espressioni sia qui sia anche nel resto del commento, che dichiara altri trentasette sonetti. Ma le sottili esposizioni scolastiche di Dante divengono spesso spiritose ricercatezze. Quegli invocava la morte, dolce ormai, essendo stata in Beatrice; Lorenzo vuole superare il concetto e, O morte, egli dice, tu sei troppo dolce, poiché sei stata in lei, ed io, dacché nella mia tristezza non cerco dolcezza né conforto, ma dolore, io perciò non ti voglio, non voglio morire, ma sopportare la pena della vita.

La bella morta che egli quivi piangeva, era la Simonetta Cattaneo, che suo fratello Giuliano aveva amata e la cui imagine ideale fu dal Poliziano disegnata nelle *Stanze*. Lorenzo non ne era l'amante, ma, quando ella morì il 26 aprile 1476, il dolore fu, com'egli racconta, generale nella città, e le genti traevano a vederla, bella anche nella morte. Gli viene allora in mente un verso del Petrarca: « Morte bella parea nel suo bel viso », e quindi pensa quanto dovrebbe esser dolce l'amar viva una tale donna, se la morta gli ha fatto una sì profonda impressione e comincia a cercare un oggetto, che sia egualmente degno del suo amore. Ad una festa vede fra altre donne colei, che poscia amò platonicamente e cantò e che era, come sappiamo, Lucrezia Donati. In tutta questa storia si avvertono di nuovo le reminiscenze della *Vita Nuova*, frammiste a quelle della poesia petrarchesca. E la storia era inventata, perché in realtà la sua inclinazione per Lucrezia esisteva alla morte della Simonetta già almeno da nove anni. Lorenzo si foggiò un amore letterario, come quasi esclusivamente letteraria è l'ispirazione nelle poesie, che lo cantano. Quivi egli è uno dei più felici imitatori del Petrarca, ha imagini graziose, espressioni vivaci, non cade in esagerate sdolcinature; ma sol di rado si manifesta affetto vero, come nei sonetti su fiori, sulle rose e sulle violette, che rammentano l'elegia latina del Poliziano od in quello pieno di calda sensualità: *O veramente felice e beata*. La qualità predominante è lo spirito, che Lorenzo possedeva in larga copia; il carattere epigrammatico del sonetto appare sempre più fortemente scolpito e l'autore stesso dice nel commento: « Il vero subbietto e materia de' sonetti deve essere qualche acuta e gentil sentenzia, narrata attamente ed in pochi versi ristretta, fuggendo l'oscurità e durezza. Ha grande similitudine e conformità questo modo di stile con l'epigramma, quanto all'acume della materia ed alla destrezza dello stile; ma è degno e capace il sonetto di sentenzie più gravi ».

Quivi vediamo Lorenzo dal suo lato convenzionale; la sua vera natura si nasconde in quelle poesie sotto lineamenti estranei, platonici e petrarcheschi, ma si rivela già nelle Stanze, che sono intitolate *Selve d'amore*. Esse esprimono meno che sentimenti astratti, un affetto reale, il quale nella larga ed armonica forma dell'ottava può manifestarsi liberamente. Le chiama *Selve*, perché non hanno una disposizione preordinata e neppure un argomento fisso, ma un contenuto misto, come le *Silvae* di Stazio. L'autore si lascia tirare innanzi passando da idea ad idea, canta l'amata, il suo innamoramento, il suo stato amoroso; ora gli si presenta, come un fiore che spunti al margine della via, un pensiero grazioso o galante e si sofferma a coglierlo, ora una ricca imagine e la colorisce largamente e a suo agio. La seconda *Selva* è più importante della prima: il poeta comincia col lamento per la lontananza dell'amata e passa poi alla speranza, imaginandosi il suo arrivo; ella, come la Simonetta, diviene la divinità della bellezza, la cui presenza fa fiorire e risplendere la natura, e così dinanzi ai nostri sguardi vediamo svolgersi l'idillico quadro con tutto il suo incanto. All'autore la fantasia mostra anche come ella entri nella cinta della città e metta questa in festa ed allegria, come prima i campi; egli la vede là, ma rannicchiata in un canto scorge la nemica dell'amore e della felicità, la gelosia, e ne schizza il ritratto e la fantastica storia, mirabile per ricchezza d'invenzione. La vista di costei turba le sue dolci illusioni, lo fa ritornare in sé stesso ed ai suoi lamenti, e con un passaggio molto felice si figura che anche la sua amata sospiri solitaria per la sua lontananza, e ne esprime i lamenti. Ella melanconicamente rammenta la felicità un tempo goduta con lui e ne vien fuori una pittura delicata del cuore femminile. Poi egli si volge di nuovo alla sua condizione e ci dà un altro quadro fantastico della speranza, di questa ingannatrice, che ci fa solo più miseri, di quest'ultimo fra i mali usciti dal vaso di Pandora. Ciò desta in lui il pensiero di quella felicità, onde il mondo innocente si allietava prima del delitto di Prometeo e gli porge occasione a descrivere l'età dell'oro sotto il regno di Saturno, ed a pregare Amore di porlo in quello stato di felicità coll'amata od almeno, se ciò è impossibile, a restituirgliela. Finalmente essa compare e coll'accento della gioia si chiude la poesia.

In questo libero vagare del sentimento e della fantasia si alternano fra loro l'elegia ed il quadro idillico, e idilli vaghissimi ab-

biamo nel *Corinto* e nell'*Ambra*, due poemetti, il primo scritto in terzine, il secondo in ottave. Corinto è un pastore, che si lamenta della crudel Galatea, come il Ciclope presso Teocrito e presso il Poliziano. Ambra era il nome classico, che Lorenzo aveva imposto alla sua deliziosa villa di Poggio a Caiano sulle rive del fiume Ombrone; da essa intitolò anche il Poliziano una delle sue *Silvae*. Occasione al poema di Lorenzo diede verosimilmente lo straripamento del fiume per i campi, descritto nella prima metà del componimento. L'autore ha fatto di Ambra una bella ninfa, ed inventa una favola della sua trasformazione, come il Boccaccio per Mensola. Ambra era amata da Lauro, *pastor alpino*, che adombra il poeta stesso; ma di lei s'infiammò, avendola veduta, la divinità del fiume Ombrone, e la inseguì attraverso la campagna, finché essa fuggendo incontrò dall'altra parte l'Arno, il quale per favorire il desiderio del dio amico voleva trattenerla; ma Diana, esaudendo la preghiera della bella ninfa, la trasformò in sasso.

Un terzo poema in ottave *La caccia col falcone* narra una di quelle partite di caccia, che Lorenzo amava tanto, con tutti i piccoli svariati incidenti, coi nomi dei cacciatori e dei cani, scherzo di poca importanza, ma pieno di vivacità e movimento. Lorenzo ha un fresco sentimento della natura, la osserva e la studia con amore e per riprodurre le sue impressioni trova imagini originali e vive. Le sue descrizioni sono spesso efficaci, solo perdono, se si paragonano ai quadri del Poliziano, che sono animati da una più intima vita. Così la pittura che Corinto ci dà delle rose del suo giardino è di una grazia squisita, ma contiene più esteriorità e quindi impallidisce se poi si leggono le stanze o la ballata del Poliziano sulle rose, componimenti che pure saranno imitazioni di quei versi di Lorenzo.

Anche l'idillio, quantunque ci voglia rendere la semplicità e l'innocenza della natura, si muove in generale in una sfera ideale; quei pastori e quelle pastorelle, con quei sentimenti e con quella tal maniera di esporli, non si troveranno mai nella realtà. Ma Lorenzo, che dalla stessa sua indole era condotto ad un vivo realismo, ad una rappresentazione immediata delle cose che si vedeva dintorno, fece scendere l'idillio da quel mondo imaginario e lo trapiantò nel contado di Firenze nella sua *Nencia da Barberino*, dove i luoghi e le cose sono chiamate coi loro veri nomi. Vallèra è un vero contadino, che fa alla Nencia le sue dichiarazioni d'amore,

si lamenta di lei, descrive il proprio stato, dipinge la sua fanciulla e la loda in una serie di rispetti, che colpiscono perfettamente il tòno popolare, come il seguente:

I' t'ho agguagliata alla fata Morgana,
Che mena seco tanta baronia;
Io t'assomiglio alla stella Diana,
Quando apparisce alla capanna mia.
Più chiara se' che acqua di fontana,
E se' più dolce che la malvagia;
Quando ti guardo da sera o mattina,
Più bianca se' che il fior della farina.

Quivi abbiamo quella serie di paragoni, in parte con cose volgari, con cibi o con bevande, che troviamo nella poesia popolare rusticale, ed anche la lingua ha qua e là un colorito dialettale. Ciò nondimeno anche i rispetti popolari toscani possiedono già una certa idealità, mentre al contadino di Lorenzo vengono in mente anche imagini ben triviali; egli paragona la sua bella al sugnaccio per bianchezza e poi ad una madia vecchia, i suoi denti a denti di cavallo, e via di questo passo. Così entra nella poesia un elemento comico; vi abbiamo il signore che si burla un poco di quella grossa gente di villa, ma si burla con moderazione e con garbo; è un sorriso mezzo nascosto, che accompagna l'esposizione e le dà più sapore.

La poesia popolare cittadina, la ballata o canzone a ballo, coltivata dal Sacchetti e da' suoi contemporanei e poi dal Giustiniani, le cui poesie si diffusero anche in Toscana e vi trovarono tanto favore, raggiunse con Lorenzo de' Medici e col Poliziano il suo più splendido svolgimento. Lorenzo, non ostante la sua alta posizione, si mescolava volentieri alle liete brigate della borghesia, si divertiva ai loro scherzi ed ai loro passatempi, e nella sua casa dominava l'allegro costume del beffardo e spiritoso popolo fiorentino. Quivi si incrociavano le arguzie, quando egli accoglieva intorno a sé a banchetto od a conversazione quel circolo di uomini colti e geniali; si faceva della musica, si improvvisava, come era allora moda generale nella città ed altrove; Lorenzo stesso si dilettava di quest'arte e suo figlio Piero aveva per essa una vera passione. Al banchetto, nelle brigate, nel palazzo, come sulla strada risonavano le ballate o le canzonette, di cui il secolo XV possiede una

straordinaria ricchezza. Una varietà di queste si chiamava allora *barzelletta* o *frottola*, forma da non confondersi coll'antica di questo stesso nome, che ancora sussisteva. Questa nuova *frottola* o *barzelletta* è una ballata con queste particolarità, che essa ha sempre la *ripresa* di quattro versi colle rime ordinate così: *a b b a*, mutazioni di quattro versi in tutto, *c d c d*, e la volta nella forma *d b*, dopo di che si ripetono ancora i due ultimi versi della ripresa o tutta la ripresa; il verso è quasi esclusivamente l'ottonario. È una frottola in tal senso, p. e., il componimento di Lorenzo, *Donne belle, io ho cercato*. Per ciò che riguarda il tòno ed il contenuto, queste canzoni a ballo sono abbastanza varie e vanno dall'elegia sino allo scherno ed al tripudio, il quale ci fa quasi vedere i passi e le capriole dei danzatori. E quest'ultimo è il contenuto più appropriato al genere; è una continua esortazione a godere la vita, perché essa è breve, a godere, finché è possibile, l'amore e l'allegria, perché gioventù e bellezza fuggono rapidamente:

Chi tempo aspetta, assai tempo si strugge,
E 'l tempo non aspetta, ma via fugge.
La bella gioventù giammai non torna,
Né 'l tempo perso giammai non riede indietro.....

Così canta Lorenzo; è la morale, che vien fuori dal racconto delle rose di Corinto e dalla ballata del Poliziano sullo stesso argomento. Il cattivo uso del tempo nel godimento della bella vita genera pentimento e rimorso; di tal fatta sono i peccati che Lorenzo confessa alle donne con aria scherzosa di profonda contrizione in un'altra ballata: *Donne e fanciulle, io mi fo coscienzia*:

Io mi ricordo ancor d'altri peccati,
Che per ir dietro a parole di frati
Molti dolci piaceri ho già lasciati;
Di questo ancora i' mi fo coscienzia.

Nelle mani di un così fine politico anche la poesia divenne mezzo di governo. Come adornava la città di nuove strade e di magnifici edifizî, così intratteneva la cittadinanza con feste e divertimenti, affinché vivesse contenta della presente condizione e lasciasse a lui la cura dello stato. Tempo di piaceri era, come è ancor oggi, specialmente il carnevale, che si festeggiava con pompa. Ma a Lorenzo non piacevano le monotone processioni, che erano

in uso a Firenze; egli introdusse i carri con figure mitologiche ed allegoriche, che erano addobbati col massimo lusso e accompagnati da uno splendido seguito alla maniera dei trionfi. Assai comuni erano poi le lunghe mascherate, che rappresentavano certe condizioni e classi, come gli eremiti od i mendicanti, certi mestieri coi loro costumi e strumenti, come i pasticcieri, i calzolai, le rivendugliole, i mulattieri: vi comparivano anche contadine, che cercavano i loro mariti perduti nella confusione della città; fanciulle in contrasto colle cicale ciarliere; vecchi, che invano pregano le loro giovani donne fuggite di ritornare. Queste mascherate percorrevano le strade facendo sapere al pubblico in allegre ballate, in parte composte da Lorenzo stesso, chi esse fossero e che cosa volessero. Alcuni di questi *Canti carnascialeschi* esprimono, come le canzoni a ballo, in maniera graziosa la gioia spensierata della festa: così il più bello di tutti, il *Trionfo di Bacco e Arianna* di Lorenzo, dal cui ritornello risuona di nuovo la morale serena del rinascimento:

Quant' è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia;
Di doman non c' è certezza.

Ma di fine e spiritosa l'allegrezza diventava quivi spesso grossolana e indecente. Come presso gli antichi i Baccanali ed i Saturnali, il carnevale era una festa sfrenata, la quale faceva tacere le massime della pubblica costumatezza, onde nei canti carnescialeschi troviamo assai di frequente allusioni ed equivoci indecenti. Come in molti rami della letteratura, Lorenzo divenne anche in questo il promotore di una copiosa produzione; il costume dei trionfi e delle mascherate continuò ed anche nel secolo seguente furono composti sempre nuovi canti carnescialeschi. Nel 1559 il Lasca ne pubblicò la più compiuta raccolta sino al suo tempo.

In Lorenzo abbiamo, come si vede, due diversi indirizzi paralleli, uno serio, letterario ed uno popolare e scherzoso. Il Machiavelli, disegnando sulla fine della sua storia fiorentina la caratteristica di Lorenzo, si meravigliava, come molti altri, della duplicità della sua natura e dopo averne esaltata l'abilità politica parlava della sua propensione a cose frivole; « egli si dilettava, dice, d'uomini faceti e mordaci e di giuochi puerili più che a tanto uomo non

pareva si convenisse; in modo che molte volte fu visto intra i suoi figliuoli e figliuole tra i loro trastulli mescolarsi. Tantoché a considerare in quello e la vita leggiera e la grave, si vedeva in lui essere due persone diverse quasi con impossibile congiunzione congiunte ». Una novella del Lasca di una burla da lui fatta al prosuntuoso medico maestro Manente (Cena III, Nov. 10) ci presenta di Lorenzo l'imagine più viva, ci mostra la sua passione per la canzonatura, per scenette scherzose, mentre si dà tutta l'aria dell'imparziale, del giudice retto, e l'uso spietato, che della sua potenza faceva verso il debole, che ha il danno e le beffe. Erano in lui due uomini, e talvolta il secondo Lorenzo, il realistico, l'ironico, si faceva gioco del primo, del serio, dell'ideale. Così nel poema in terzine, intitolato *I Beoni* od *Il Simposio*, egli fa la parodia di Dante, che altrove imitava con fervore e il secondo titolo rammenta i banchetti platonici. Ritornando dalla campagna a Firenze per porta Faenza, l'autore incontra una gran folla di gente, che va a ricrearsi col buon vino di Gianesse al ponte a Rifredi e di cui la massima parte è già brilla. Questi sono gli spiriti, vere figure barcollanti, le *schwankende Gestalten* del Goethe, che il poeta vede passarsi dinanzi, ed egli ha anche la sua buona guida, Bartolino, poi Nastagio e poi un altro, che gli nominano i singoli personaggi; vengono fuori anche questioni sottili, come nella *Commedia*, certo nessuna teologica; invece la gran difficoltà, sulla quale un bevitore si mette a sillogizzare, è questa:

Se 'l ber caccia la sete, ch'è tenuta
  Sì dolce cosa, adunque il bere è male:
  Ma in questo modo poi ella è soluta.
Mai non si sazia sete naturale,
  Come la mia, anzi più si raccende
  Quanto più beo, come beessi sale;
E com'Anteo le sue forze riprende
  Cadendo in terra, come si favella,
  La sete mia dal ber più sete prende.
E perché l'acqua della femminella (*la Samaritana*)
  Spegne la sete, per giucar più netto
  Acqua non beo, per non gustar di quella.

Ad ogni piè sospinto ci imbattiamo in luoghi desunti da Dante; spirito non manca, ma pure non ve n'ha abbastanza per farci dimenticare il maltrattamento, cui è sottoposto il divino poema. Si

disse che Lorenzo gettò giù in una seduta quanto abbiamo del poema, il quale non è compiuto; ciò non è credibile, ma certo esso fu composto in fretta e pare che tutto miri solo a divertire momentaneamente coloro, che conoscevano di persona i famosi cioncatori fiorentini colà nominati.

Lorenzo scrisse, come si è visto, anche canti spirituali e lo fece ispirato da sentimento sincero. Era figlio della pia Lucrezia Tornabuoni, aveva ricevuto un'educazione religiosa, e quale vita poi conducesse, possiamo apprendere da una lettera del Poliziano, caratteristica per i costumi del tempo: « Partiti ieri di costì, così scrive alla moglie di Lorenzo, Clarice Orsini, informandola di una escursione del suo signore, venimmo insino a San Miniato, tutta via cantando, e talvolta ragionando di qualche cosa sacra, per non dimenticare la quaresima. Alla Lastra beccàmo el zappolino (*vino di vite salvatica*), che a me riuscì molto migliore non s' era ragionato costà. Lorenzo triunfa e fa triunfare la compagnia: ché ieri annoverai, della brigata era con Lorenzo, ventisei cavalli. Iersera giunti a San Miniato, cominciàmo a leggere un poco di santo Agostino. E questa lezione risolvéssi infine nel musicare, e in iscorgere e dirozare un certo modello di ballerino che è qua. Lorenzo s'avia a udir messa. Finirella un' altra volta ». Così la società colta mescolava sacro e profano; le pie costumanze perduravano; motteggio e devozione si alternavano fra loro e se il primo si mescolava perfino nella trattazione di materie religiose, ciò non prova mancanza di fede. Così nella rappresentazione di Lorenzo *S. Giovanni e Paolo* la figura più felicemente riuscita e con maggior cura disegnata dall'autore è certo quella di Giuliano l'Apostata, cui il medio evo avrebbe rappresentato nero come il diavolo. All'età del rinascimento piaceva quest'uomo pieno di orgoglio ed avido di gloria, che con audace sicurezza risponde agli astrologi: « Il re ed il savio sono sopra le stelle » e che, essendo egli stesso stato dianzi cristiano, cita i testi degli Evangeli con molta opportunità contro i loro seguaci, e vuole privarli dei loro averi, affinché possano dedicarsi interamente alla contemplazione. Ma questa ironia colpisce, come di solito, il clero, non il dogma.

Lorenzo si differenzia dal Poliziano per il suo più forte realismo, ma non raggiunge quella nobiltà di perfezione artistica, che è propria di quello; all'incontro lo supera per la sua versatilità e per l'immediata, anzi rude riproduzione della natura. Altri

si spinsero ancora più in là nell'indirizzo realistico. Lorenzo aveva scritto la *Nencia da Barberino,* la quale è cantata dal suo Vallèra; Luigi Pulci scrisse la *Beca da Dicomano*, cantata dal suo Nuto, componimento, nel quale imitando esagera e fa del quadro comico una caricatura burlesca. Ecco il ritratto della Beca:

La Beca mia è solo un po' piccina,
E zoppica ch'appena te n'adresti.
Nell'occhio ha in tutto una tal magliolina,
Che stu non guardi, tu non lo vedresti.
Pelosa ha intorno quella sua bocchina,
Che proprio al barbio l'assomiglieresti.
E come un quattrin vecchio proprio è bianca;
Solo un marito come me gli manca.

Nel secolo XIV abbiamo trovato la poesia scherzosa rappresentata specialmente da Antonio Pucci; al principio del XV uno Stefano di Tommaso Finiguerri da Firenze, chiamato con uno strano soprannome il Za, compose tre poemetti satirici in terzine, nei quali fa la parodia della *Commedia* di Dante, precorrendo così i *Beoni* di Lorenzo; ma i suoi poemi mancano affatto di spirito e si riducono essenzialmente ad enumerazioni di nomi, che per i contemporanei potevano avere un'attrattiva. Nel primo *La buca di Monteferrato* (verosimilmente del 1408) egli vede una interminabile schiera di falliti e di altri disperati pellegrinare ad una grotta del Monteferrato nella valle dell'Ombrone, dove credono di trovare un tesoro. Di simil fatta sono i dileggiati nel *Gagno*, solo che la scena è trasportata a Pisa; quivi si imbarcano su di una galera per un'isola, dove non c'è mai bisogno di pagare lo scotto. Finalmente *Lo studio d'Atene* finge, che da Firenze sia mandata un'ambasceria ad Atene con molti libri e carte per la riapertura di quello studio e l'enumerazione delle cospicue persone, scelte a questo alto scopo, dà luogo alla satira contro giudici, notai, medici, grammatici dell'Università fiorentina.

Alquanto posteriore a questo meschino rimatore fu il Burchiello, il quale, insieme col Berni, è rimasto fino a' nostri giorni il tipo caratteristico della poesia burlesca in Italia. Il Burchiello era il suo soprannome, ma veramente si chiamava Domenico di Giovanni ed era barbiere in Calimala a Firenze:

La poesia combatte col rasoio
E spesso hanno per me di gran quistioni,

diceva di sé in uno de' suoi più noti sonetti. La sua iscrizione all'arte dei medici e degli speziali risale all'anno 1432; poco dopo deve aver abbandonato la patria, che per lungo tempo e forse mai più non rivide, per i suoi audaci discorsi in materia politica, come si può congetturare dal vedere che nelle sue poesie si mostra fieramente avverso alla fazione medicea. Dimorò poi lungo tempo a Siena in misere condizioni e tormentato da una malattia, che colla sua vita scapestrata si era tirata addosso. Intrighi amorosi e versi satirici gli procurarono inimicizie, e queste certo egli dovette ringraziare, se nel 1439 per una lieve scappata fu condannato per tre volte a pene pecuniarie del valore complessivo di oltre trecento lire e se, non potendo pagare, fu carcerato. Solo dopo una prigionia di sette mesi od anche più fu posto in libertà. Nel 1445 andò a Roma, dove visse egualmente in istrettezze ed in miseria e dove morì nel 1448. Come il Pucci, il Burchiello tratta ne' suoi sonetti le piccole cose della vita giornaliera, con ispeciale frequenza le miserie della propria condizione, sulle quali sapeva sogghignare amaramente. Il suo umorismo è grossolano e sgarbato e cade non di raro in sudicierie. Come quasi sempre accade nei poeti burleschi, i suoi versi contengono così copiose allusioni a fatti del momento, che oggi molto resta del tutto incomprensibile. Non pochi dei sonetti sono però a bella posta rimpinzati di sciocchezze e certo anche ai contemporanei non erano molto più chiari che a noi. Quivi egli accumula una accanto all'altra cose che non hanno fra loro nessuna ragionevole relazione, come il caso gliele porta nella penna e la rima può comportarle; la sua fantasia fa i salti più strani, si compiace dei contrasti più stridenti, i quali tuttavia sono di tal fatta, che non ne risultano tratti spiritosi, ma solo insulsaggini:

Nominativi fritti e mappamondi
E l'arca di Noè fra due colonne
Cantavan tutti Chirieleisonne
Per l'influenza de' taglier mal tondi.

Il soprannome Burchiello potrebbe, come si è congetturato, derivare da questo sistema di poetare, perché *fare alla burchia* significava in toscano *fare a caso*. Codesta maniera trovò imitatori in Bernardo Bellincioni, Alessandro Adimari, Antonio Alamanni e molti altri. La si chiamò *alla burchiellesca*, ma il Burchiello

non ne era stato propriamente l'inventore: già Andrea Orcagna, il pittore ed architetto morto nel 1375, aveva scritto versi di tal fatta, forse in origine come caricatura dei sonetti spesso così oscuri ed enigmatici, che troviamo in quel tempo specialmente nelle corrispondenze poetiche. e d'altra parte di tale ridicolo accumulamento di cose senza senso ed incompatibili fra loro si erano compiaciute anche le antiche *fatrasies* francesi.

Bernardo Bellincioni, nato nel 1452 pure a Firenze, indirizzò, mentre ancora viveva in patria, scherzi, adulazioni, preghiere, ringraziamenti a Lorenzo de' Medici, che lo protesse, gli affidò degli incarichi ed anche gli rispose con sonetti nello stile del Burchiello. Poi fu per breve tempo al servigio del marchese Federigo di Mantova (1483) e di Niccolò da Correggio (1484), e finalmente trovò stabile ricovero presso Lodovico Sforza a Milano, dove morì nel 1492, il 12 settembre. Al Moro tributò elogi sperticati per il suo amore e la sua abnegazione verso il ducale nipote, mentre in realtà quegli aspirava lui stesso con tutti i mezzi al trono; lodò lui, che più tardi chiamò gli stranieri, come il presidio d'Italia, il baluardo contro i barbari, vide in lui riunito ciò che il Machiavelli desiderava nel principe, la volpe ed il leone (*Che sarà? Che vuol fare?...*). Il Bellincioni pone lo scherno al servigio del suo signore, lo dirige contro papa Innocenzo e contro il re di Napoli, deride coloro, che osano criticare la politica del suo onnisciente Lodovico; è il poeta burlesco di corte, adulatore e buffone. Era anche divertimento gradito l'udirne due garrire comicamente a vicenda e gareggiare nelle buffonerie, come facevano i giullari nel medio evo.

Una parte simile a quella del Bellincioni a Milano faceva a Ferrara presso Ercole I Antonio Cammelli, detto dalla sua patria il Pistoia (1440-1502). Ma egli possiede più spirito ed attitudini poetiche, e particolarmente i suoi numerosi sonetti politici, coi quali accompagna quasi senza interruzione gli avvenimenti dal 1494 al 1499, le spedizioni di Carlo VIII e di Luigi XII, sono efficaci nell'asprezza e nella forza della satira, massime quelli in forma dialogica, con brevi domande e risposte, che ci rendono al vivo le circostanze con drammatica energia. Il Pistoia narra e giudica i singoli fatti storici man mano che essi succedono, onde nei suoi versi serbano il fresco colorito dell'impressione del momento. In altri sonetti ci dà robusti quadretti di genere, disegna caricature di persone, polemizza co' suoi nemici letterarî ed usa la sua forma

burlesca anche trattando argomenti religiosi, qui però forse senza intenzione di scherno e solo per abitudine. Il Pistoia, il quale, come di solito codesti poeti burleschi, era oppresso dalla miseria, fu nel 1487 eletto capitano alla porta di Santa Croce a Reggio, perdette questo ufficio dopo dieci anni, ma nel 1499 lo occupava novamente per intercessione della marchesa di Mantova, Isabella Gonzaga, alla quale era molto accetto. Per lei furono anche, dopo la morte del Pistoia, raccolte le sue poesie ad iniziativa di Niccolò da Correggio.

I principali burloni nella società di Lorenzo de' Medici erano Luigi Pulci e Matteo Franco, i quali per far ridere il loro protettore e gli amici, si bisticciarono scherzosamente in una serie di sonetti. Le poesie giocose del Franco, le quali, come dice il Poliziano, erano apprezzate in tutta Italia, rendevano il loro autore così caro a Lorenzo, che, quando questi si recava in campagna od ai bagni, se lo prendeva sempre seco per ricrearsi a' suoi scherzi. Ma egli era in grado di attendere anche ad occupazioni serie; i Medici si servirono molto di lui, come di loro agente ed egli si comportò da uomo saggio ed esperto. Mandato a Roma come guida ed amministratore di Maddalena, figlia di Lorenzo, quando ella andò sposa a Franceschetto Cibo, prestò con abnegazione i più fedeli servigî ed in premio Piero, cui il padre aveva fatto balbettare già da bambino i versi del Franco per diletto dell'amichevole brigata, lo creò nel 1492 canonico del duomo di Firenze. Morì nell'autunno del 1494. Luigi Pulci fu poeta umoristico in più alto senso in un'altra opera ben più estesa, ed in questa, il poema romanzesco *Il Morgante*, sta la sua vera importanza per la storia letteraria.

La poesia popolare, per lo passato disprezzata e trascurata come qualche cosa di rozzo e di basso, aveva ora ricevuto l'alto onore di essere rivestita di forme eleganti dal Poliziano, di risonare dalla bocca del Medici, ed essa esercitò su tutto il movimento letterario del tempo un influsso potente e benefico. Ma v'era un'altra forma popolare, che fino ad ora abbiamo lasciato da parte; ci occupammo delle rappresentazioni sceniche e della lirica, resta ancora la poesia narrativa dei romanzi cavallereschi, che il Pulci per primo trattò artisticamente, sulla quale il Boiardo stampò una nuova impronta e che raggiunse nel poema dell'Ariosto la sua perfezione, producendo in esso la più importante creazione poetica dell'età del rinascimento.

XX.

La poesia cavalleresca.
Il Pulci ed il Boiardo.

Dall'Italia superiore, dove la poesia cavalleresca nella sua forma franco-italiana fiorì sulla fine del secolo XIII e nella prima metà del XIV, il genere passò in Toscana, quando in questa provincia si concentrò per sì lungo tempo tutta la letteratura italiana, anzi diventò, come questa, specificamente fiorentino. E quivi si nobilitò sino ad un certo grado, trovò, in luogo della monotona tirata monorima, una forma più varia nell'ottava rima, ed accanto ai romanzi in versi ne apparvero anche molti in prosa, i quali possiedono in generale una lingua più colta e palesano certi influssi artistici. Per lungo tempo il genere fu lasciato al popolo; le classi più elevate della società non prendevano meno interesse ai racconti venuti di Francia, ma potendo leggere gli originali stessi, non avevano tanto bisogno delle traduzioni e dei rimaneggiamenti.

Dei romanzi del ciclo bretone si trovano solo poche antiche versioni in lingua italiana. Sono anzi tutto le due redazioni in prosa della *Tavola Rotonda* già altrove menzionate: l'una, conservata da un manoscritto della Riccardiana, spetta forse ancora al principio del secolo XIV, l'altra, da uno della Laurenziana, pare notevolmente più recente e fu in ogni modo composta dopo la *Commedia* di Dante, della quale contiene già delle reminiscenze. La *Storia di Merlino* fu tradotta verso il 1379 dal romanzo francese di Roberto de Boron. Allo stesso tempo possono risalire il frammento di una traduzione in prosa del *Guiron li Courtois*, il poema *Febusso e Breusso* in sei canti, i *Cantari di Carduino*, i poemetti di *Tristano e Lancelotto, quando combattettero al Petrone di Merlino*, della *Morte di Tristano* e della *Vendetta di Tristano* e quello più esteso della *Struzione della Tavola rotonda* in sette canti. La preferenza si dava al ciclo francese nazionale di Carlo Magno e de'

suoi paladini. Le storie di Artù, di Tristano e di Lancillotto erano più adatte a piacere alle classi colte; al gusto del popolo corrispondeva meglio lo spirito guerresco della leggenda carolingia, in cui i cavalieri compivano le loro prodezze non solo in servigio di una dama, ma combattevano per conquistare regni, per soggiogare popoli pagani, per isconvolgere colla forza del loro braccio le cose del mondo; questi erano fatti di gran lunga più importanti e meravigliosi per chi non dubitava della loro realtà. Si aggiunga, che Carlo Magno, nel quale era risorto l'impero romano, che doveva aver riedificato Firenze distrutta da Attila o da Totila, era una figura specialmente popolare in Italia. Nondimeno in realtà il ciclo carolingio aveva già anche perduto molto del suo severo carattere originario e la ricchezza dell'elemento di avventura avvicinava codeste storie a quelle della Tavola rotonda, sebbene la differenza rimanesse pur sempre ancora notevole.

Nella Francia stessa andava mano mano mancando col procedere del tempo la coscienza di quei sentimenti che avevano originariamente formato l'ispirazione delle *Chansons de geste*, e predominava in suo luogo l'interesse per il racconto in sé stesso, per gli avvenimenti straordinarî e meravigliosi, che vi erano narrati, per la grandezza e lo splendore delle figure, che vi erano introdotte. Di qui appunto ebbe origine la diffusione per tutta Europa della letteratura narrativa francese e lo speciale favore, che essa incontrò dovunque presso il popolo. L'elemento nazionale patriottico andò perduto col trasmigrare della materia da uno in altro paese e ne rimase tutt'al più un residuo nella coscienza della fratellanza fra le nazioni latine; lo spirito feudale non era mai stato veramente vivo in Italia; l'elemento religioso, che era così intimamente congiunto colla materia, ebbe anche in appresso larga parte e si mantenne almeno esteriormente anche nei poeti d'arte; si combatteva sempre contro i Saraceni e, quando erano vinti, aveva luogo un grande battesimo di re e di popoli e quelli che non volevano acconciarvisi, erano messi a fil di spada; gli eroi erano molto religiosi, pregavano fervorosamente prima di entrare in battaglia, erano protetti da Dio e, quando cadevano, il cielo si apriva per accogliere le loro anime. Ma se anche il pubblico incolto sarà rimasto edificato per questo, ciò che principalmente lo attirava, erano però la varietà degli avvenimenti, i fatti d'arme prodigiosi, le prove meravigliose di forza e di coraggio, le

avventure, i pericoli ed i salvamenti inaspettati. La fantasia del popolo si compiace in ogni tempo di favole e la passione per il romanzesco era specialmente forte in quella età, penetrava in ogni genere di letteratura, anche negli spettacoli sacri, come la *Stella* e la *Santa Uliva*, le quali non sono altro che novelle drammatizzate, e nelle leggende, come il san Brandano, il quale sotto la veste religiosa divenne nelle sue diverse trasformazioni una specie di fantastica descrizione di viaggio ed andò debitore appunto a questo carattere della sua popolarità.

La poesia cavalleresca era destinata alla pubblica recitazione. Il cantastorie è una figura non ancora interamente scomparsa dalla vita italiana: in Sicilia fiorisce ancora l'arte di questi narratori, i quali sulle strade e sulle piazze espongono a diletto del popolo le loro storie con una certa modulazione di voce, a modo di recitativo; a Napoli ora si chiamano *Rinaldi* dal loro eroe prediletto, ma quivi non sogliono più parlare liberamente, sì bene leggere da libri stampati, i quali ispirano al popolo un più alto rispetto per l'attendibilità della narrazione. Da questi avanzi possiamo figurarci approssimativamente che cosa sia stato il cantastorie nel secolo XIV e nel XV; solo la parte, che egli allora aveva, era di gran lunga più importante. Il Comune di Perugia tenne per lungo tempo dei *canterini* ufficiali, come si chiamavano; essi godevano di non piccola estimazione; la signoria li sceglieva con cura, spesso li faceva venire di fuori, specialmente da Firenze; erano impiegati stipendiati, che avevano da intrattenere i signori Priori della città, per ricrearli dai gravi affari di stato, specialmente a tavola, ma poi anche da fare delle recitazioni sulla strada dinanzi al popolo. Una simile istituzione sarà esistita anche in altri comuni. I cantastorie sonavano, cantavano, raccontavano, trattavano tutti gli argomenti possibili, sacri e profani, lirica, storia, favola, leggenda, didattica, ma il genere preferito erano i poemi cavallereschi. Spesso essi erano recitatori e poeti ad un tempo e nei poemi si nota la scarsa coltura degli autori, quantunque essi siano superiori a quelli del periodo franco-italiano. Contenuto e forma sono triviali e volgari, i versi prosaici, spesso sbagliati, le rime imperfette; inoltre sovrabbondano i riempitivi, gli epiteti convenzionali, provenienti in gran parte ancora dagli originali francesi. Con tutto ciò queste produzioni nella loro ingenuità e nativa freschezza hanno per noi un certo interesse, mostrandoci

il gusto e le inclinazioni del popolo. I poemi hanno quasi sempre una lunghezza terribile; il numero delle stanze suole salire a migliaia, anzi a decine di migliaia. Per la recitazione sono divisi in *canti* o *cantari*, ciascuno dei quali comincia con un' invocazione religiosa e finisce colla licenza e l'invito al pubblico a ritornare il giorno dopo. Ed affinché codesta esortazione sia efficace, il narratore cerca astutamente di chiudere il suo canto appunto là dove la storia è giunta a un punto di grande sospensione e tutti sono curiosi di sapere come l'avventura vada a finire. L'unico scopo è dovunque di fare impressione sulla folla e perciò di accumulare meraviglia su meraviglia. Eppure l'invenzione era necessariamente limitata, e le stesse situazioni e circostanze si ripetono sino alla sazietà, così che quasi sempre possiamo dire già prima, che cosa sia per accadere. Se ben si guarda, il repertorio di quegli autori popolari si riduce ad un piccolo numero di tipi e di avvenimenti, che appaiono dovunque più o meno variati, più o meno abilmente intrecciati insieme.

Il motivo fondamentale della maggior parte delle storie è costituito dalla lotta fra le due famiglie di Chiaramonte e di Maganza, della prima delle quali Rinaldo era in Italia l'eroe più popolare, pure avendo anche altri, come Orlando, Uggieri, Bovo d'Antona, parte di protagonisti. L'idea di collegare ad un'unica stirpe tutti i traditori, che entrano nei poemi e di farli discendere l'uno dall'altro, se anche non sorse in Italia, ebbe però qui prima che altrove il suo svolgimento ed acquistò una grande importanza per l'azione dei racconti; interamente italiana fu la designazione di codesta stirpe in quella dei Maganzesi. A questa unificazione del principio malvagio si contrappose poi quella del buono ed anche i cavalieri valorosi erano tutti imparentati, formavano, in una involuta genealogia, della quale i narratori si compiacevano assai, la casa di Chiaramonte. L'eroe, il modello della virtù e del valore viene da' suoi perfidi nemici calunniato presso la corte; Carlo Magno o, comunque si deva precisamente chiamare, il re di Francia, si lascia abbindolare e bandisce d' intorno a sé il nobile cavaliero. Allora comincia per questo l'avventuroso pellegrinaggio, del quale si trova il modello nella franco-italiana *Entrée de Spagne*; egli va nel paese dei pagani, dove, sconosciuto o sotto finto nome, fa meravigliare tutti colle sue prodezze, vince in tornei, che re e sultani bandiscono per dare al più valoroso la mano di una figlia,

difende città e regni contro qualche terribil nemico e ne conquista il territorio. Indi, per un caso, per opera di un buffone, che passa di corte in corte e lo ha veduto in Francia od anche per mezzo di spioni dei malvagi Maganzesi, che percorrono la terra affine di danneggiarlo, è riconosciuto e tradito e, cristiano in mezzo agl'infedeli, corre un grave pericolo: è gittato nel fondo di una torre e minacciato di morte. Ma una qualche dama saracena mirabilmente bella, figlia di un re, di un sultano o di un ammiraglio, si innamora di lui, lo conforta e lo libera, e talvolta egli la battezza e la sposa: od anche, per liberarlo, arrivano proprio al momento opportuno altri paladini, che lo cercavano. Finalmente torna in patria, dove intanto l'imperatore si trova in grande angustia, stretto da uno sterminato esercito di Saraceni, onde abbisogna del suo braccio, e dove poi i Maganzesi mostrano la loro abbiettezza e la loro viltà, l'eroe perseguitato all'incontro il suo coraggio e la sua forza; egli salva la Francia e la Cristianità ed ottiene più grazia ed onori che mai per lo addietro.

Se così la narrazione non era ancora divenuta abbastanza lunga, vi era un ripiego semplice. Il generoso eroe perdona agli sleali traditori e questi per gratitudine cominciano tosto a tramare di nuovo i loro intrighi, finché loro riesce di farlo cacciare un'altra volta, e noi vediamo ripetersi la stessa storia con qualche variazione. Ne vengon fuori, e ciò per il poeta era l'essenziale, molteplici occasioni di descrivere fatti d'arme meravigliosi, terribili colpi di lancia e di spada, che passano da una parte all'altra, che spaccano la testa o tutto l'uomo o perfino lui ed il cavallo, di mostrare l'intrepidezza e la forza smisurata del paladino, che si getta fra migliaia di nemici ed in un batter d'occhio ne fa a pezzi intere schiere, che doma mostri e giganti armati di mazze e di magli poderosi. Il frequente ritorno delle medesime invenzioni non istancava il popolo più che i bambini, i quali nelle fiabe accolgono continuamente con nuova gioia le medesime finzioni. Inoltre la recitazione dei romanzi aveva luogo a tratti, così che la loro monotonia non poteva riuscire così sensibile come oggi ad una lettura continuata.

Poemi cavallereschi di tal fatta composti nel secolo XIV e XV in ottave sono il *Rinaldo da Montalbano*, *Ugieri il Danese*, *Bovo d'Antona*, la *Spagna in rima*, la quale tratta della guerra di Carlo Magno in Ispagna e della catastrofe di Roncisvalle, l'*Aspromonte*, cioè la spedizione di Carlo ed Orlando contro i re saraceni

Agolante ed Almonte venuti in Italia, l'*Innamoramento di Carlo*, *Fierabraccia ed Ulivieri*, la storia della forte regina *Ancroia* e così ancora molti altri. Già presto cominciano anche le elaborazioni in prosa, che servivano ad intrattenere coloro che sapevano leggere e dalle quali attingevano da capo la loro materia anche i cantastorie. Il *Fioravante*, molto arcaico nello stile, è ancora della prima metà del secolo XIV e contiene tratti di vera passione, i quali s'inalzano talvolta alla più grande crudezza. Di un *Bovo d'Antona*, elaborazione in prosa di un poema franco-italiano, circa dello stesso tempo del *Fioravante*, si è conservato solo un frammento. Più recenti e certo già tutti del secolo XV sono la *Spagna* in prosa ed il *Viaggio di Carlo Magno in Ispagna*, due versioni diverse della sottomissione della Spagna, la *Seconda Spagna* e l'*Acquisto di Ponente*, i quali raccontano ripetute invasioni dei Saraceni in Ispagna, dopo la prima conquista di Carlo, il *Rinaldo* in prosa, il *Rinaldino*, ecc.

Due romanzi in prosa godettero fino a' nostri giorni di una non interrotta fortuna; divenuti i due libri popolari italiani prediletti, sono venduti per le strade in sempre nuove edizioni, nelle quali appaiono sfigurati nel modo più goffo e storpiati al punto da riuscire del tutto incomprensibili. Sono i *Reali di Francia* ed il *Guerino il Meschino*, opere di un Andrea dei Magnabotti da Barberino in Val d'Elsa, il quale visse fino al principio del secolo XV, fu maestro di canto e scrisse anche una serie di altri romanzi, l'*Aspromonte* in prosa, immediata continuazione dei *Reali*, le *Storie Nerbonesi*, l'*Ajolfo* e l'*Ugone d'Alvernia*.

I *Reali* narrano una storia tutta favolosa dell'origine romana e dei fatti della stirpe reale francese sino a Carlo Magno. Il primo libro tratta di Fiovo, figlio del primo imperatore cristiano Costantino e come tale destinato dalla provvidenza alla fondazione della dinastia, che doveva diffondere la fede. Per un omicidio da lui commesso deve fuggire da Roma; nella selva di Corneto riceve da un eremita il sacro vessillo, l'orifiamma, conquista la Francia ancora pagana, la battezza e sostituisce la propria casa reale a quella vecchia derivata dai Troiani, la quale si è estinta nell'ultimo re Fiorenze. Il secondo libro ci dà la storia di Fioravante, nipote di Fiovo, il quale, bandito dal regno per l'ingiuria recata al suo maestro Salardo, incontra nel paese dei Pagani i soliti pericoli e le solite avventure, torna in Francia e poi si

reca di nuovo fra i Saraceni per prendere la sua fedele Drusolina, figlia del re Balante di Balda. La fine del libro si occupa appunto di questa Drusolina, che, calunniata dalla suocera, è cacciata dal marito coi suoi due bambini lattanti: ma, protetti da San Marco, che li accompagna sotto forma di leone e così è da lei stranamente spacciato per suo marito, dopo meravigliose vicende ritornano infine in Francia. I due figli di Fioravante e di Drusolina sono Gisberto Fier Visaggio e Ottaviano dal Lione, dei quali parla il terzo libro. Dal primo discende un re Michele, da questo Agnolo Costantino e figlio di questo è Pipino, il padre di Carlo Magno. Così la storia è sconvolta per far discendere direttamente il grande imperatore dalla stirpe di Costantino e non da un vassallo usurpatore della corona.

Il quarto ed il quinto libro formano una digressione dall'argomento principale, contengono la storia di Buovo d'Antona, che è fatto discendente da Ottaviano dal Lione e quindi il racconto della sua morte e della vendetta dei figli per lui; questa parte è in modo tutto speciale ricca di avvenimenti varii e romanzeschi. Nel sesto ed ultimo libro sono ancora riuniti tre racconti, quello di Berta dal gran piede, moglie di Pipino, e della nascita di Carlo Magno, poi il *Mainetto* o racconto della giovinezza di Carlo Magno in Ispagna alla corte del re Galafrone, del suo amore per la figlia del re, la bella Galeana, e della ricuperazione del suo regno; finalmente la giovinezza di Orlando, nipote di Carlo e figlio di Berta e Milone, il quale nasce ed è allevato in esiglio ed in miseria a Sutri in Italia, finché lo zio lo trova colà, lo riconosce e lo prende con sé in Francia. Di tutto il romanzo questo *Orlandino* è la parte più attraente; la franchezza e la baldanza del fanciullo, nel quale germoglia la futura grandezza dell'eroe, sono felicemente rappresentate.

Per i tre primi libri i *Reali* attingono la materia quasi interamente all'antico *Fioravante*, per gli altri pare che l'autore abbia avuto fonti molteplici e si sia giovato insieme di versioni toscane in prosa ed in rima, di poemi franco-italiani e fors'anche direttamente antico-francesi. Sulla base di codesto vasto materiale egli fece una specie di lavoro erudito; si dà l'aria dello storico, suo intento è di scrivere l'origine e la discendenza dei re francesi in tal modo che il lettore popolare possa senz'altro prestarvi fede, ed in realtà il libro, non ostante tutte le esagerazioni ed i pro-

digî, nulla contiene, che non potesse in quel tempo e non possa ancor oggi esser creduto da codesta classe del pubblico italiano. Andrea racconta i fatti col tuono di una vera convinzione e cerca di mettere chiaramente in evidenza la loro connessione causale, di far risaltare i motivi e le conseguenze di ogni azione; mostra una grande scrupolosità nel determinare certe piccole circostanze, nota in alcuni punti le opinioni divergenti degli autori, affetta esattezza cronologica e geografica e spesso fa lunghe digressioni per descrivere minutamente la posizione dei paesi, di cui fa parola. In realtà, come i fatti stessi, anche la geografia e la cronologia sono naturalmente del tutto favolose. Ma l'autore aveva rettamente compreso il gusto del popolo e questa fisionomia di verità non fu l'ultimo motivo della grande popolarità del libro. Il lettore vi trovava, in forma, come credeva, autentica, un sì importante argomento, quale era l'origine e la genealogia del grande imperatore, che era il centro delle tradizioni.

Lo stile del libro è spesso scarno ed arido, passa affrettato da un fatto all'altro, come piace alla folla, che è avida di udir nuove cose. Ma qua e là appaiono certi fiori ed ornamenti rettorici, i quali germogliano in tutto il loro rigoglio nelle orazioni sparse per il libro e nelle lettere amorose, che occorrono più volte. Si vede, che Andrea era un uomo di una coltura più elevata che quella propria in generale della classe dei pubblici narratori, come prova anche la sua predilezione per le sentenze generali, per esempî classici e per imagini tratte dall'antica mitologia.

Il *Guerino il Meschino* ha un carattere diverso dai *Reali*; l'interesse vi nasce anche da un'altra fonte ed il meraviglioso soprannaturale prende più larga parte. Guerino, figlio di Millone di Taranto e di Felisia, quando i suoi genitori perdono la signoria di Durazzo e sono gettati in prigione, è, ancor lattante, salvato dalla balia e poi preso dai corsari e venduto schiavo a Costantinopoli; perciò, ignorandosi il vero nome del ragazzo, esso è chiamato, rispetto alla sua misera condizione, il Meschino. Ma a poco a poco egli sale in grande autorità presso l' imperatore; le sue prodezze liberano la Grecia dai Turchi e, poiché in mezzo allo splendore della sua gloria gli si rimprovera ormai l'oscurità dell' origine, decide di non darsi tregua se prima non abbia trovato suo padre. Così egli comincia il suo grande viaggio, cavaliere errante, che si mette alla ventura e presta il suo braccio,

dovunque si offre l'occasione, per difendere il diritto e punire l'ingiustizia. Quivi all'interesse per le prove straordinarie di coraggio e di forza si congiunge quello per le meravigliose avventure di viaggio, per i paesi sconosciuti dell'oriente e del mezzogiorno, come nel romanzo di Alessandro. Sono quindi minutamente descritti i luoghi con nomi geografici innumerevoli, strani e barbarici, i costumi degli abitanti, le piante e le spezierie, le ricchezze de' principi, i giganti, che mangiano carne umana, i mostri, le popolazioni dall'aspetto deforme, con teste di cane, con un solo piede o con quattro gambe ed un sol occhio in mezzo al petto. Tutto ciò vede il Meschino nel suo viaggio ed ha a sostenere lotte senza numero coi Turchi e cogli Arabi; dovunque egli arriva, vi ha sempre qualche città assediata, qualche regno minacciato dai nemici, ed egli è sempre eletto capitano generale. Va in Oriente fino agli alberi del sole e della luna per consultare intorno alla sua famiglia gli oracoli degli idoli pagani Apollo e Diana; poi torna in occidente, scende in Italia nel regno incantato della fata Alcina ed, arrivato in Irlanda, visita il famoso Purgatorio di San Patrizio. Tutte le risposte, che riceve, non gli danno ancora la cercata soluzione dell'enigma. Finalmente torna di nuovo in Italia, diviene capitano di Guizzardo, re di Puglia e fratello di Millone, occupa Durazzo, libera il padre e la madre, e quindi li riconosce per mezzo dei segni, che ha ricevuto agli alberi nell'estremo Oriente, dalla fata e nella caverna di San Patrizio. Abbiamo dunque il colmo del romanzesco e del meraviglioso, il figlio, che dopo trentadue anni, dopo aver percorsa tutta la terra, dopo essere persino disceso nell'Inferno, per una disposizione del caso o della provvidenza, libera, senza saperlo, dalla prigione il padre cercato.

Già il Boccaccio aveva nel suo *Filocolo*, nella *Teseide* e nel *Filostrato* posto in opera elementi della poesia cavalleresca, cercando di congiungerli colle forme classiche. Antonio Pucci all'incontro, il quale era pure solo una specie di cantastorie, seguì interamente nei suoi poemetti la maniera popolare. Un'opera di più alta importanza letteraria sorse dalla materia cavalleresca solo quando Luigi Pulci se ne impossessò.

Luigi Pulci, nato a Firenze il 15 agosto 1432, aveva due fratelli, Luca (nato nel 1431) e Bernardo (nato nel 1438); il primo esercitò il commercio, prima a Roma e poi a Firenze, ma sempre

con pochissima fortuna, così che fu per debiti imprigionato nelle Stinche, dove morì nel 1470, lasciando ai fratelli il peso della famiglia ed un patrimonio dilapidato; i creditori volevano por le mani anche sui possedimenti del Mugello, che essi avevano ereditato dai genitori. In queste strettezze dovette Lorenzo de' Medici venire in aiuto. Le lettere di Luigi a lui dirette manifestano un grande e sincero amore per il benefattore ed una grande intimità; gli dà del *tu*, parla e scherza in maniera tutto famigliare. Luigi aveva già goduto il favore di Cosimo, di Piero e di Lucrezia Tornabuoni ed era di sedici anni più vecchio che Lorenzo; la prima lettera conservataci è del 1465, quando questi contava solo diciassette anni. Erano compagni di divertimenti e Lorenzo trovava un gran piacere nel suo buon umore e nelle sue barzellette. Piene di scherzi e scritte in quel tòno che si ritrova nei sonetti e nel *Morgante*, le lettere ci danno un'imagine viva dell'indole del loro autore. Luigi era un buon compagnone, talvolta un po' rude, colto, ma lontano dalla fine educazione del Poliziano e di Lorenzo. Sullo scorcio del 1470 andò per incarico del Medici a Napoli; nel '73 sposò Lucrezia di Manno degli Albizzi, certo indotto a ciò da Lorenzo; poi fu più volte, per affari del suo protettore, a Bologna, a Milano ed in altre città dell'Italia superiore, entrò anche in intima relazione coi signori di Sanseverino, specialmente con Roberto, il famoso condottiero. Era con lui a Verona, in viaggio per Venezia, quando, il 28 agosto 1484, scrisse l'ultima lettera a Lorenzo e poco dopo, nell'ottobre o nel novembre dello stesso anno, morì, secondo l'asserzione di alcuni, a Padova.

I Pulci erano una famiglia di poeti. Il fratello più giovane Bernardo, morto nel 1488, e sua moglie Antonia scrissero sacre rappresentazioni, ed il primo tradusse le egloghe di Virgilio e si provò nella lirica petrarchesca. Il fratello maggiore Luca si mostra rimatore maldestro come nel poema per la giostra di Lorenzo così nelle altre sue opere. Le sue *Pistole*, ciò sono diciotto lettere in terzine, indirizzate la prima, che forma l'introduzione e la dedica, da Lucrezia Donati a Lorenzo de' Medici, le altre da antichi eroi ed eroine all'oggetto del loro amore e del loro dolore, sono imitazione delle *Eròidi* ovidiane; in alcune l'autore, il quale pur senza di ciò aveva da lottare colla forma poetica, si è per giunta reso più difficile il compito per mezzo di artificî poetici,

sdruccioli, bisticci, rime equivoche. Il *Driadeo d'amore*, poema mitologico-pastorale in quattro canti, racconta una leggenda sulla origine dei fiumi Severe (cioè il Sieve) e Lora, presso ai quali, nel Mugello, il poeta dimorava, da un giovine satiro e da una ninfa, il cui amore aveva avuto una fine tragica. Modello ne fu il *Ninfale Fiesolano* del Boccaccio, ma Luca Pulci non seppe trar buon partito dal suo così semplice argomento, onde vi inserì episodicamente una quantità di altre storie, due delle quali (Ceice ed Atalante) desunte da capo da Ovidio (*Metamorfosi*). Finalmente il *Ciriffo Calvaneo* doveva narrare tutta la storia dei due cavalieri compagni, Ciriffo ed il povero Avveduto; ma i cinque canti, che Luca ne mise in iscritto, trattano quasi esclusivamente delle prodezze del secondo, del povero Avveduto, nelle battaglie intorno ad Ascalona, che egli combatte per il re Tibaldo contro Luigi di Francia e Guglielmo d'Orange. Una chiusa provvisoria di ventinove stanze, che è aggiunta, deve essere stata composta da Luigi Pulci, che già aveva compiuto anche la *Giostra*. Più volte del resto fa capolino nel poema quella maniera umoristica, che distingue il *Morgante*, così che è legittimo il dubbio che il fratello abbia posto le mani anche in quest'opera del morto.

Il poema cavalleresco di Luigi, *Il Morgante*, sembra sia stato cominciato verso il 1471; nel 1481 furono stampati per la prima volta solo i primi ventitré canti; l'edizione compiuta in ventotto fu terminata il 7 febbraio 1483. In una nota finale vi si dice che l'autore intraprese la sua opera per desiderio di Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo, e, se si deve credere ad una notizia di Bernardo Tasso, i singoli canti sarebbero stati recitati a tavola nel circolo del Medici, come quelli degli antichi rapsodi. In ogni modo essi servivano di passatempo e di ricreazione alla geniale compagnia, che applaudiva all'autore e gli dava anche consigli. In diversi luoghi del poema, dove il Pulci esprime nella forma più calda la sua amicizia per il Poliziano, egli dice, che questi lo ha aiutato nel lavoro, indicandogli fonti per la sua materia, cioè, poiché codeste fonti sono inventate, suggerendogli certe idee feconde (v. *Morgante*, XXV, 115, 169; XXVIII, 145 sgg.). Ma questo influsso del Poliziano fu molto esagerato e sorse perfino l'idea, che tutto il poema sia opera sua. In realtà il *Morgante* ha un carattere assai diverso dall'arte del Poliziano e ben lo sapeva il Pulci, che, ammirando lo splendido

genio del suo amico, parla con grande modestia del proprio talento e dei suoi scopi poetici (XXVIII, 138 sgg.). Io, egli dice,

Io non dimando grillanda d'alloro
Di che i Greci e' Latin chieggon corona;
. . . . . .
. . . . . .
Io me ne vo pe' boschi puro e soro
Con la mia zampognetta che pur suona,
E basta a me trovar Tirsi e Dameta:
Ch'io non son buon pastor, non che poeta.
. . . . . .
Io me n'andrò colla barchetta mia
Quanto l'acqua comporta un piccol legno;
E ciò ch'io penso colla fantasia,
Di piacere ad ognuno è 'l mio disegno.

È una poesia senza pretesa, di un carattere famigliare; non mancano gli elementi classici, ma rimangono esteriorità senza influsso sull'essenza del lavoro. Il Pulci imita nel *Morgante* le forme del poema popolare e ne conserva l'organamento tradizionale; come i cantastorie, comincia ciascun canto con un'invocazione a Cristo od alla Vergine e termina con una licenza, chiude anche tutto il poema con una più estesa *Salve Regina*. L'andamento del racconto è il solito dei romanzi anteriori; naturalmente vi manca l'unità d'azione ed il poema non è che un cumulo di avventure, di battaglie, d'incantesimi e di storie d' amore non troppo saldamente legate insieme.

È proprio la materia, che con più amore trattavano i poeti popolari, l'inimicizia fra la casa di Chiaramonte e quella dei traditori di Maganza, gl'intrighi di questi, che fanno andare gli eroi, Orlando, Rinaldo, in esiglio, in Oriente, dove essi combattono per la diffusione della fede o per liberare belle principesse dall'oppressione di Saraceni o di giganti crudeli, finché ritornano alla corte e ricominciano la lotta coi Maganzesi stessi. Centro delle trame è Gano o Ganellone, il quale non si stanca mai e sa sottrarsi sempre di nuovo alle difficoltà, che gli sono create e sempre infinocchiare da capo l'imperatore Carlo, un vecchio imbecille, che tutto gli crede e rovina così i suoi fedeli vassalli. Il poema si chiude colla famosa catastrofe della leggenda di Orlando, la battaglia di Roncisvalle, l'ultimo grande intrigo di Gano, che ster-

mina la massima parte degli avversari di lui, ma che costa a lui stesso la vita, perché al bravo imperatore cade finalmente il velo dagli occhi. Il carattere di codesto Ganellone, il suo strisciare e la sua ipocrisia, la sua inesauribile fecondità nell'inventare astuzie e tranelli, è svolto con abilità, specialmente durante il suo soggiorno alla corte di Marsilio, parte dove si trovano finissimi tratti di pittura psicologica. Protagonista sarebbe propriamente Orlando; ma il Pulci ha invece intitolato il suo poema *Morgante*, facendo così intravedere la sua vera intenzione; poiché Morgante, il quale in fatto non rappresenta la parte principale e già nel canto ventesimo, verso la metà dell'opera, scompare del tutto, è una figura mezzo seria e mezzo burlesca, un gigante, che Orlando ha, nella sua prima avventura in Oriente, convertito al cristianesimo, e che ora, armato di un grande battaglio, lo segue fedelmente come scudiero, facendo stupire il mondo colle prodigiose prove della sua forza. Una volta egli porta via sulle spalle un'intera tenda con entrovi due cavalieri, demolisce un muro e solleva sopra di sé come uno scudo la porta di ferro, in una nave serve da albero, per finire da ultimo morendo per il morso di un granchio.

Ma nel *Morgante* non solo è manifesta dovunque l'affinità colla poesia dei cantastorie, ma per la scoperta di Pio Rajna è anche noto l'originale popolare, che il Pulci seguì in una gran parte dell'opera sua quasi sempre passo passo, non di rado persino nelle espressioni e nelle frasi. Questo poema, che il Rajna battezzò *L'Orlando*, una di quelle rozze produzioni, che erano destinate alla recitazione sulla piazza, accompagna il *Morgante* fino al canto vigesimo secondo; per il resto, la battaglia di Roncisvalle, il Pulci attinse ad altri poemi popolari, di cui però si giovò con molto maggior libertà. Questa seconda parte del *Morgante* pare non sia stata nel piano originario dell'autore; essa abbraccia gli ultimi cinque canti e quindi sarà ancora mancata alla prima edizione, che ne conteneva ventitré, il che si può solo difficilmente verificare per la rarità di questa. Le due parti sono debolmente legate fra loro ed il racconto fa un salto, perché fra le altre avventure e le guerre in Ispagna passa un lungo lasso di tempo e tutti gli eroi, che là erano giovani, qui appaiono vecchi.

Per quanto però il Pulci possa essersi attenuto al suo modello,

egli era pur sempre un uomo colto, che elaborava un'abborracciatura rozza e puerile, onde nelle sue mani il poema ricevette un carattere nuovo ed originale. Di molte modificazioni, che egli introdusse, è appena necessario parlare: lo stile del poema popolare era triviale e prosaico, quello del *Morgante* non è elegante, ma scorrevole, vivo ed efficace; la rappresentazione delle cose esteriori, quella dei fatti psichici si è ampliata e raffinata: la subiettività è divenuta più forte ed abbiamo osservazioni e discorsi, che là mancavano. Ma tutto ciò non è ancor l'essenziale.

Nei poemi popolari vi era un elemento burlesco, di cui si possono seguire le traccie fino nell'antica epopea francese. Nella *Chanson de Roland* troviamo già un tratto piccante, dove il traditore Ganelon è affidato alla custodia dei guatteri; è uno scherzo come quelli che si incontrano nelle rappresentazioni dell'Inferno, ove il peccatore è coperto di pungenti dileggi. Frasi ironiche e burlesche adoperano spesso i giullari; appaiono anche personaggi comici, come Renouart colla leva nell'*Aliscans*. Nella *chanson* del viaggio di Carlo Magno a Gerusalemme ed a Costantinopoli sono raccontate dell'imperatore e de' suoi pari storie molto facete, ma, secondo il modo di vedere del tempo, non v'era in ciò una mancanza di rispetto agli eroi posti in iscena, il comico si mescolava ai racconti senza intaccare la materia della leggenda cavalleresca stessa. Similmente accadeva nella poesia popolare italiana; il cantambanco, discendente dagli antichi buffoni, introduceva di quando in quando un tratto burlesco per interrompere la grande serietà degli avvenimenti. Comica era già la figura di Morgante, la quale ha una certa rassomiglianza col Renouart antico francese; anche nel poema popolare si manifesta una rozza allegria là dove sono descritte le scene della lotta coi maiali presso la fontana, del cavallo, che si spezza sotto il peso del gigante; le cose prodigiose, che sono compiute dal bonario colosso, destavano le risa degli ascoltatori. Ma il comico rimane parte episodica; il popolo, ben lungi dal ridere dei cavalieri e delle loro prodezze, prestava ingenuamente fede alle cose, che gli raccontava il cantastorie. Questi nondimeno naturalmente adattava quelle antiche storie alla sua intelligenza ed al suo gusto ed a quelli del suo pubblico, dava agl'imperatori, ai re ed ai cavalieri una fisonomia borghese e volgare, simile a quella degli ascoltatori stessi. Il popolo non poteva notare la sproporzione; questo elemento comico rimaneva inavvertito per lui e balzava fuori ed

acquistava coscienza di sé, non appena le cose esposte alla stessa guisa erano portate dinanzi ad un pubblico colto, come accadde appunto col *Morgante* del Pulci.

La posizione del Pulci di fronte alla poesia popolare cavalleresca è simile a quella di Lorenzo de' Medici di fronte ai rispetti del popolo della campagna nella sua *Nencia*, dove nell'imitazione della forma popolare penetrò semiocculto il motteggio. Il comico entra non cercato nel poema per il contrasto fra il poeta colto e la sua forma plebea. Manca affatto l'intenzione satirica; certo il Pulci non pensò a deridere i costumi cavallereschi, che i principi del suo tempo e specialmente appunto i Medici volevano risuscitare e che egli stesso aveva esaltato nella *Giostra*; ciò che mise in burla, fu solo la maniera, onde il cantambanco esagerava e deformava le vecchie storie cavalleresche. Quelle produzioni popolari erano una specie di parodie incoscienti; cadevano nel ridicolo, quando con più forti e più vivi colori erano riprodotte nelle loro esagerazioni, in quella loro volgarità, che contradiceva allo spirito originariamente così elevato della materia. Perciò nel racconto del Pulci dall'uso delle fonti popolari risulta una curiosa miscela, della serietà, colla quale il popolo accoglieva le tradizioni, col riso della società colta, per la quale esse non sono che corbellerie. Spesso il racconto procede per lungo tratto del tutto seriamente, così che a molti venne il dubbio, quale sia stata in fondo l'intenzione dell' autore e se tutta l' opera sia burlesca o no. Ma dietro a codesta gravità è sempre nascosto lo scherzo, che all'occasione salta fuori; il riso distrugge in un momento ciò che una lunga serie di stanze ha edificato; il poeta si fa gioco del lettore, e questi non si può accalorare senza che un frizzo, come un bagno freddo, venga dopo a cancellare la sua emozione.

La situazione più patetica, quella che più facilmente poteva destare un più profondo interesse e che il poeta stesso ha anche trattato con più serietà di tutto il resto, è la battaglia di Roncisvalle. Eppure anche qui non mancano del tutto gli scherzi. Orlando, che stanco e vicino a morire, lamenta il suo cavallo Vegliantino ucciso, ricorda al poeta Piramo, che piange la sua Tisbe. Quando tante anime di cristiani caduti sono portate al cielo, egli sente compassione del povero vecchio Pietro, che suda ed ansa, dovendo sì spesso aprire le porte, e cui l'eterno canto di Osanna introna le orecchie. Egli ha poi una speciale predilezione per le

imagini grossolane, derivate da cose di cucina: così per esempio il campo di battaglia appare come

. . . . . un tegame,
Dove fusse di sangue un gran mortito
Di capi e di peducci e d'altro ossame (XXVII, 56).

Ma il *Morgante* contiene due lunghissimi episodi, che l'autore non trovò nelle sue fonti ed aggiunse di propria fantasia, quello cioè di Margutte e quello di Astarotte. Quivi perciò non abbiamo la miscela di serio e di comico ed il gusto del poeta si manifesta senza veli. Margutte (XVIII, 112 sino a XIX, 154) è una figura burlesca messa in iscena perché tale, non, come il resto del poema, fondata su di una base originalmente seria. È un gigante di minori proporzioni, che Morgante incontra per via, quando parte per ricercare Orlando in Oriente. Mentre Morgante rappresenta la forza bonaria, Margutte all'incontro è la furberia e la bricconeria personificate; alla domanda di Morgante, chi egli sia, snocciola un atto di fede del più cinico materialismo (XVIII, 115); ha sulla coscienza tutti e sette i peccati mortali ed una buona quantità di veniali e ne va superbo. Ma Morgante si compiace di quel bell'originale e se lo prende come compagno di viaggio. Arrivano ad un'osteria, dove mangiano un bufalo arrosto colla pelle e tutto. Durante la notte Margutte affardella tutto ciò che trova in casa ed in cucina, persino la secchia e la grattugia, ne carica il camello dell'oste, unge col burro dell'oste i chiavistelli, perché non si odano cigolare, e, dopo avergli per di più appiccato il fuoco alla casa, se ne va allegro con Morgante ed il camello. Del rubare egli ha fatto un'arte speciale e la ha studiata con cura; ma viceversa il suo compagno si gabba di lui ogni volta, che si tratta di mangiare, e sempre gli restano solo gli ossi da rodere, onde nascono poi umoristici litigî. Anche lo stesso Morgante ha in questo episodio modificato alquanto il suo carattere; è divenuto più comico e, per portare a più alto grado il ridicolo, l'autore ha esagerato ancor più stranamente le sue dimensioni. Egli divora un bufalo, un unicorno, un basilisco, un camello, divora un elefante, mentre Margutte è andato ad attinger acqua e, quando questi ritorna, lo trova già occupato a stuzzicarsi i denti con un pino. Sulla loro strada incontrano una fanciulla, Florinetta, figlia del re Filomeno di Belfiore, la quale è stata rapita ed è tenuta pri-

gioniera nel bosco da due giganti, Beltramo e Sperante; Morgante e Margutte li uccidono e conducono seco la fanciulla per renderla al padre. Quivi nella lotta e nella liberazione della bella principessa abbiamo veramente, l'unica volta nel poema, una parodia del cavaliere errante (XIX, 37):

Disse Morgante: Amendue siam giganti,
Da te a me vantaggio veggo poco;
Noi andiam pel mondo cavalieri erranti
Per amor combattendo in ogni loco.....,

e poi si azzuffano coi pugni e coi denti; Morgante strappa con un morso a Sperante il naso e le orecchie.

Alla corte del re Filomeno Margutte si trova proprio nel suo elemento; è fatto cuoco e può darsi bel tempo a suo piacere tutto il giorno. Indi, rimessosi di nuovo in cammino, pieno lo stomaco di cibo ed il capo di vino, alla vista di una bertuccia, che si è calzati i suoi stivaletti gialli toltigli da Morgante per ischerzo, è colto da tale un'ilarità, che scoppia dalle risa. Morgante lo seppellisce con tutte le vivande e gli utensili da cucina, che egli aveva rubato, assai dispiacente di non aver potuto condurre questo originale per sollazzo al suo Orlando.

Questo episodio di Margutte divenne specialmente popolare e fu stampato anche da sé senza il resto del poema. Certo il comico vi è sempre di genere basso, piace per un po' di tempo per la sua vivacità ed il suo brio, ma se tutta l'opera fosse su questo tono, sarebbe insopportabile. Creazione molto più importante è l'Astarotte, il diavolo teologico (XXV, 118-168; 200-332; XXVI, 79-88).

La posizione del Pulci di fronte alla religione era simile a quella, che egli assunse di fronte alla cavalleria; anche quivi la burla si è intromessa senza intento satirico. Dalla letteratura popolare egli accolse l'elemento religioso come tutto il resto; mantenne le invocazioni al principio ed alla fine dei canti, e talvolta queste preghiere appaiono abbastanza strane, come al principio del decimonono nel bel mezzo della storia del cinico materialista Margutte. Il canto duodecimo si chiude colle parole

Come nell'altro cantar vi fia detto.
L'angel di Dio vi tenga pel ciuffetto.

Altrove s' incontrano conversioni di pagani molto edificanti; Rinaldo predica al vinto Fuligatto (XXIII, 27); Spinellone vede morendo il cielo aperto con tutti i santi e gli angeli (XVIII, 76 sgg.); quando Orlando è vicino a spirare, scende Gabriele e gli annunzia il premio, che lo attende in Paradiso.

Perciò gli uni videro nel poema una derisione della chiesa, gli altri l'espressione di una fede sincera; il Savonarola lo fece abbruciare come il *Decameron*, il Foscolo difese la cattolicità del *Morgante* ed il Ranke credette, non ostante gli scherzi, ad una vera religiosità dell'autore. Certo il Pulci, il quale già al suo tempo e non, come credeva il Foscolo, solo dopo il concilio di Trento, fu attaccato dai preti (XXVIII, 42 sgg.), non era un eretico; per esser tale, non aveva abbastanza fede; e non era neppure ateo, almeno coscientemente. Soltanto partecipava ad un indifferentismo, che al suo tempo si andava estendendo e che in molti si accoppiava, come ancor oggi, con l'osservanza delle pratiche religiose: era un ondeggiare fra lo scetticismo e l'abitudine di credente (1). Ne'suoi sonetti si fece gioco della credenza nell'immortalità dell'anima; nella *Confessione*, lunga poesia in terzine, si pente de' suoi peccati, vuol seguire il consiglio di fra Mariano e ritrattare quelli tra' suoi versi *Che non dicon secondo l'Evangelio*, eppure anche in questa loquace confessione non si è sempre persuasi della sua piena serietà. Dove la fede non ha radici profonde, facilmente s'intromette il motteggio, per quanto grande sia l'importanza che si attribuisce alle forme esteriori.

Da questa posizione di fronte alle cose religiose nacque la figura di Astarotte. È un diavolo, che il negromante Malagigi scongiura, quando si accorge delle trame di Gano e del disastro, che minaccia i paladini in Ispagna. Malagigi vuol sapere da lui dove si trovino i suoi cugini Rinaldo e Ricciardetto per poterli chiamare in aiuto, e nel corso della conversazione Astarotte si sprofonda in una lunga dissertazione teologica (XXV, 141-161). Già prima la letteratura italiana possedeva diavoli ragionatori e disputanti; presso Bonvesin da Riva Satana discute colla Vergine e la incalza con argomenti stringenti; il nero *cherubino* di Dante, che prende l'anima di Guido da Montefeltro, si mostra logico scolastico. Ma Astarotte

(1) G. Carducci, *Studi letterari*, p. 99.

è inoltre anche un diavolo credente, che predica con solennità i dogmi cristiani, risponde molto dottamente alle domande di Malagigi, gli prova con citazione di testi, che solo Dio possiede l'onniscienza, non gli angeli e neppure il Figlio. Poi Malagigi tocca il difficile punto, perché Dio abbia creato quegli angeli, la cui caduta doveva prevedere, ma Astarotte ha il più profondo rispetto della maestà divina, ne difende la giustizia, biasima la presunzione degli uomini, che vogliono penetrare l'abisso della provvidenza.

Per preghiera di Malagigi Astarotte va a ricercare in Egitto Rinaldo; egli e Farfarello, un altro diavolo, che si è preso a compagno, entrano in Baiardo e nel cavallo di Ricciardetto e comincia il fantastico viaggio dei due cavalieri resi invisibili con i due diavoli attraverso l'Africa e la Spagna verso Roncisvalle. Essi corrono come la tempesta, saltano fiumi e laghi, passano sopra lo stretto di Gibilterra, dove i due cavalli si levano più in alto del sole e fendono l'aria come uccelli. Quivi Astarotte dà la sua famosa lezione sull' esistenza di altri continenti, insegna come Ercole abbia errato credendo che quivi fossero i confini del mondo, come si possa navigare ancor molto oltre, come laggiù siano paesi abitati e città e regni del pari che qui, e come là si facciano guerre, paci e si adorino dei. Sono ardite affermazioni scientifiche, scritte circa dieci anni prima del viaggio di Colombo; difficilmente saranno nate nella testa del Pulci stesso, e si crede che gli siano state suggerite dal suo amico, il famoso matematico ed astronomo Paolo Toscanelli (1397-1482), il quale già sino dal 1474 incoraggiava Colombo ne' suoi disegni. Ma quivi si presenta ad Astarotte anche una nuova occasione di mostrare il suo sapere teologico; parla con convinzione profonda della verità della fede cattolica e della possibilità di salvezza per coloro che errano per ignoranza, come gli abitanti dell'altro emisfero, e non per ostinazione, come gli Ebrei ed i Saraceni (XXV, 232-43): « Le questioni più profonde, e specialmente le speculative, dice il Ranke avendo di mira questi luoghi del Pulci, sono trattate con innegabile serietà ». Certo esse hanno un'aria edificante; soltanto peccato, che sia il diavolo in persona, che quivi discute di teologia.

E questo diavolo erudito è in realtà anche un diavolo buono. È un eccellente ufficiale di viaggio; ai paladini, che Malagigi ha affidato alla sua protezione, non lascia mancar nulla; per via si mangia e si beve molto bene, e s' inganna anche il tempo con

ischerzi. Arrivati a Saragozza, vanno invisibili a corte, al banchetto della regina Blanda e della figlia di lei Luciana, che è stata un tempo una fiamma di Rinaldo, e portan via di sotto al naso alle loro maestà saracene i piatti ed i bicchieri, così che nasce uno scompiglio generale, finché un potente starnuto dell'invisibile Ricciardetto mette in fuga tutta la corte ed anch'essi se ne vanno, Rinaldo però non senza imprimere un paio di baci risonanti sul viso di Luciana pur sempre bella. Qual meraviglia dunque, che alla fine del loro viaggio i cavalieri ed i diavoli prendano commiato gli uni dagli altri tutti commossi e che Rinaldo ora creda, che anche all'Inferno siano gentilezza, cortesia ed amicizia?

In codesta figura umoristica del diavolo Astarotte vediamo il talento dell'autore dal suo lato migliore: è ciò che di più perfetto egli abbia creato. Il Pulci possiede una vivace e fresca facoltà narrativa, l'abilità tutta fiorentina al racconto spiritoso, di che sono certo i più belli esempî alcune storielle e favole, che qualche volta ha introdotto; così la novella dell'abbadessa tratta dal *Decameron* (IX, 2), che egli concentrò in una stanza (XVI, 59), la favola della volpe e del gallo (IX, 20-22), il giudizio di Salomone sui buoi sognati (XIII, 31-34). In tali luoghi egli mostra molta grazia e spirito incantevole. Inoltre si serve di una lingua scorrevole e naturale, maneggia con meravigliosa maestria l'idioma della sua patria e le sue efficaci espressioni proverbiali, per le quali il poema del Pulci è divenuto una vera miniera. Alcuni furono urtati da quella continua festività, che contrasta coll'originaria dignità del soggetto, ma appunto in ciò sta l'originalità dell'opera, che senza di questo stancherebbe, come i poemi popolari. È quel brio che ci rinfresca l'imaginativa, è la bonaria giovialità che ci fa amare l'autore e perdonargli volentieri se il suo realismo cade talvolta qua e là nel grossolano e nel plebeo.

Il Pulci era un faceto e spiritoso borghese della democratica Firenze; il Boiardo, conte di Scandiano, autore dell'*Orlando innamorato,* era un nobile di origine elevata, che visse alla corte di Ferrara, la più splendida d'Italia in quel tempo. Matteo Maria Boiardo, figlio del conte Giovanni e di Lucia, sorella del poeta latino Tito Vespasiano Strozzi, nato verso il 1434, possedeva per eredità della sua famiglia il feudo ferrarese di Scandiano e godette di grande autorità presso i principi estensi Borso (m. 1471) ed Ercole I, il quale in un decreto lo chiamò *consocium nostrum*

fidissimum et dilectissimum. Nel 1471 accompagnò Borso a Roma, quando questi vi ricevette dal papa la solenne investitura della dignità ducale a lui conferita dall'imperatore Federigo III (1452). Nel 1473 insieme con altri nobili condusse Eleonora d' Aragona, sposa di Ercole, da Napoli a Ferrara. Nel 1478 fu eletto capitano di Reggio, nell'81 andò colla stessa dignità a Modena e nell'87 di nuovo a Reggio, dove rimase sino alla sua morte (20 dicembre 1494). Nel 1472 si era unito in matrimonio con Taddea Gonzaga, figlia del conte di Novellara.

Ferrara era uno de'centri del rinascimento italiano; quivi insegnò sino al 1460 Guarino da Verona e poi suo figlio Battista Guarini; come poeta latino vi si distingueva per eleganza nel maneggiare il verso Tito Vespasiano Strozzi (1422-1505), già ricordato come zio materno del Boiardo. Anche quest'ultimo prese vivo interesse alla coltura classica, che lo circondava; era ben esperto nel latino e nel greco, tradusse in italiano Erodoto per piacere al duca Ercole, più tardi la *Ciropedia* di Senofonte, l'*Asino d'oro* di Apuleio ed un Emilio Probo (*Degli uomini illustri di Grecia*), che sembra esser solo un'erronea designazione di Cornelio Nepote. Traduzione si dice anche un'opera storica del Boiardo, la *Istoria imperiale* di Ricobaldo Ferrarese, la quale però elabora liberamente il *Pomarium* dell'antico cronista con aggiunte tratte da altre fonti.

Nella sua giovinezza il Boiardo scrisse dieci egloghe latine e più tardi dieci italiane coi soliti lamenti amorosi e le solite lodi dei principi. Nei sonetti e nelle canzoni, in cui canta una Antonia Caprara da Reggio, mostra una certa ricchezza di colorito, quando cerca, per paragonarle alla bellezza dell' amata, le più splendide imagini della natura, prendendole di preferenza dai fiori e dalla luce, come ne' bei sonetti: *L' ora del giorno che ad amar ce invita* e *Già vidi uscir dell'onde una mattina*; ma certo vi è poca varietà e la ripetizione delle stesse imagini stanca. In queste *Rime*, alle quali servì di modello il Petrarca, la forma possiede di gran lunga più grazia ed armonia, che nel grande poema del Boiardo. Per le rappresentazioni drammatiche così care alla corte, compose, come si è visto, il suo *Timone*, commedia in cinque atti in terzine, attenendosi al dialogo di Luciano.

La poesia cavalleresca, che fornì al Boiardo il contenuto per il suo capolavoro, era anche a Ferrara ben nota già fino dai vecchi

tempi. Quivi nel secolo XIII erano convenuti i trovatori e per un marchese d' Este il bolognese Niccolò da Casola aveva nel 1358 scritto in un barbaro francese il suo poema *Attila*. Le biblioteche dei principi estensi contenevano in grandissima copia libri francesi e fra questi molti romanzi cavallereschi, il *Lancelot*, il *Graal*, il *Guiron*, il *Merlin*, il *Roland*, l'*Alexandre*, il *Beuve* ed altri, come ci mostrano gli inventarî compilati nel 1437 sotto Niccolò III e nel 1488 sotto Ercole I. Se non che là non si svolgeva una forma popolare di poesia cavalleresca; questa rimaneva una letteratura aristocratica ed i nobili, ai quali tanto piacevano i romanzi, potevano leggerli nel testo francese. Perciò quando il Boiardo si accinse colà per primo a scrivere un poema cavalleresco in lingua italiana, dovette dar fuori qualche cosa di essenzialmente diverso dall'opera del Pulci, onde la questione, se egli abbia conosciuto il *Morgante*, il quale almeno in parte deve essere stato composto prima dell'*Orlando Innamorato*, non ha grande importanza, poiché l'affinità tra le due opere è ben piccola. Il Pulci riprodusse la forma popolare già preesistente a Firenze, in tal guisa, che ne risultò il comico; il Boiardo all'incontro rende il poema cavalleresco poesia di società aristocratica, di corte. Le apostrofi de' suoi canti non si rivolgono già alla folla, come quelle dei cantastorie, ma bensì alle dame ed ai cavalieri, ai quali avrà certo letto il poema.

Ma, se il popolo si era quasi esclusivamente occupato del ciclo carolingio, la società colta doveva invece naturalmente preferire le leggende del ciclo bretone (1). Le storie, di cui Carlo Magno forma il centro, così come appaiono nelle elaborazioni popolari italiane, sono, quantunque le favole della Tavola rotonda abbiano già esercitato su di esse un influsso, pur sempre ripiene di uno spirito più rozzo, guerriero, intollerante; ciò che più importa sono i grandi colpi; i cavalieri spesso si mostrano fieri e crudeli, non sempre del tutto onesti, si permettono specialmente verso gl'infedeli anche

(1) Già Francesco da Barberino, in un passo del commento latino a' suoi *Documenti d'amore* (vedi THOMAS, *Fr. da Barberino*, p. 173), diceva come non godessero favore le storie dei Paladini e di Guglielmo d'Orange, sì bene quelle di Tristano, della Tavola rotonda e di Ettore, e Dante, *De el. vulg.*, I, 10, citava in generale solo il ciclo leggendario troiano e romano e re Artú come argomento dei romanzi; ma nella più popolare *Commedia* è menzionato anche Orlando.

astuzie e stratagemmi poco nobili. Avventure d'amore vengono certo in iscena, ma rozze e non isvolte, come quelle di Drusolina e di Galerana nel *Fioravante* e nei *Reali*; grossolani sono tutti i sentimenti rappresentati; Fiorello vuol uccidere il figlio Fioravante, perché ha insultato il suo maestro tirandogli la barba; Fioravante per i calunniosi discorsi di sua madre monta in tal collera, che si scaglia colla spada contro la moglie ed i figli e vuole farli abbruciare sul momento.

Il vero modello del bel costume cavalleresco erano perciò non questi racconti, ma quelli della Tavola rotonda. Quivi al valore deve sempre andar congiunta la cortesia; anche là si menano i grandi colpi, ma accompagnati da grazia e leggiadria. La cavalleria è rispettata anche nell'avversario e più che di guerre serie si tratta di duelli per gelosia e rivalità di gloria e d'amore. I medesimi cavalieri divengono alternativamente amici e nemici, come Tristano, Lancillotto e Palamides. Quivi hanno agio di manifestarsi i sentimenti delicati, ma specialmente l'amore più finamente rappresentato, il servigio della dama, per la quale si compie ogni prodezza. Ed i cavalieri sanno anche parlare con garbo e con ispirito, amano ridere e scherzare. Il motivo religioso mancava od era appiccicato posteriormente e superficialmente nella leggenda del San Graal. È l'amore, che domina tutto; un buon cavaliere deve essere innamorato e Tristano, il fiore della cavalleria, va adorno di quattro virtù, lealtà, prodezza, amore e cortesia.

La cavalleria della Tavola rotonda e non quella di Carlo Magno si cercava dunque di ripristinare nelle corti del secolo XV; ai cavalieri di Artù, non ai paladini volevano somigliare i moderni cortigiani. Ora il Boiardo prende in fatto le sue figure dal ciclo carolingio, come da quello, che era più popolare e già sì spesso era stato trattato ne' poemi e che quindi gli forniva personaggi più importanti e più universalmente noti, ma con felicissima ispirazione trapianta nel ciclo carolingio tutti i caratteri proprî del bretone, appunto per renderlo attraente al suo pubblico. Ecco come egli stesso ha espresso (II, 18, 1) la differenza fra i due cicli di leggende e la sua intenzione di congiungerne insieme i pregî:

Fu gloriosa Bertagna la grande
Una stagion per l'arme e per l'amore,
Onde ancor oggi il nome suo si spande
Sì che al re Artuse fa portare onore,

Quando i buon cavalieri a quelle bande
Mostrarno in più battaglie il suo valore,
Andando con lor dame in avventura,
Ed or sua fama al nostro tempo dura.
Re Carlo in Franza poi tenne gran corte,
Ma a quella prima non fu somigliante,
Benché assai fosse ancor robusto e forte
Ed avesse Ranaldo e 'l sir d'Anglante;
Perché tenne ad amor chiuse le porte
E sol si dette alle battaglie sante,
Non fu di quel valore o quella stima
Qual fu quell'altra che io contava in prima.
Però che amore è quel che dà la gloria,
E che fa l'uomo degno ed onorato;
Amore è quel che dona la vittoria,
E dona ardir al cavaliero armato;
Onde mi piace di seguir l'istoria,
Qual cominciai d'Orlando innamorato.....

Così egli ha trasformato i paladini in cavalieri erranti, che vanno alla ventura, combattono per le dame e per l'onore, ed il poema si riempie di fate e d'incanti. Ormai anche il terribile Orlando è innamorato, lui che i poemi popolari rappresentavano come consacrato ad eterna castità, ed il poeta racconta la storia del suo amore, la quale, come scherzosamente egli dice, finora era poco conosciuta, perché Turpino la aveva tenuta nascosta, temendo per la fama del suo eroe.

La grande varietà dei racconti era propria in generale della poesia cavalleresca, ma in modo speciale del ciclo bretone, nel quale ancora più tenue che altrove era il filo che legava gli avvenimenti fra loro. Così pure nel Boiardo non bisogna cercare un'azione principale, intorno a cui si raggruppino come episodî tutte le altre. Vi leggiamo le guerre dell'imperatore Carlo contro i Saraceni, contro Gradasso, re di Sericana, poi contro Agramante, re d'Africa, i quali vengono a combatterlo nel suo stesso regno; esse riempiono una buona parte del poema ed hanno nel racconto una certa importanza; ma proprio quivi, in quelle interminabili ed uniformi battaglie l'interesse languisce. Ed i cavalieri stessi mostrano assai poco calore per queste grandi imprese collettive, lasciano l'imperatore nell'imbarazzo e se ne vanno per le loro private faccende. Lo scopo delle guerre non è serio, il sentimento religioso non vi ha che fare, il gran battezzare d'infedeli, le preghiere sono avanzi

rimasti da altri tempi. D'altra parte già scompaiono le invocazioni religiose al principio dei canti e questi o continuano la narrazione senz' altro o cominciano con quella specie d' introduzioni, che l'Ariosto perfezionò poi tanto, coll'apostrofe alla nobile società, coll'invocazione dell'amata, colle lodi d'Amore, con sentenze generali sulla fortuna, sulle cose umane, ecc. Nelle battaglie non si tratta della fede: Gradasso viene per conquistare Baiardo, il cavallo di Ranaldo, e Durindana, la spada di Orlando; Agramante è geloso della gloria e della potenza di Carlo, vuol dominare lui solo tutta la terra. Cavalieri buoni e valorosi si trovano da ambe le parti e sono dall'una e dall'altra trattati dall'autore con egual cura; se i Cristiani hanno i loro Orlando, Ranaldo, Grifone, Aquilante, la loro Brandiamante, i Saraceni hanno Ferraguto, Agricane, Marfisa, Rodamonte, Mandricardo. I cavalieri Saraceni vengono ai tornei di Carlo, dove sono altamente onorati, e nelle battaglie intorno ad Albracca da ambe le parti combattono Saraceni e Cristiani; Orlando, Grifone ed Aquilante hanno di fronte Ranaldo ed Astolfo.

All'incontro il sentimento che tutto muove, è l'amore. Angelica, figlia di Galafrone, re del Catajo, appare alla corte di Carlo e conquista tutti i cuori; la seguono, andando alla ventura, Orlando, Ranaldo e Ferraguto, e l'amore per lei, il desiderio di possederla è poi quello che spinge Agricane, imperatore di Tartaria, ad assediarla in Albracca, ed ella è il centro delle lotte, che con sempre nuove vicende si succedono intorno al castello. Orlando la difende; una parola, un bacio di lei basta a fargli compiere qualunque cosa ella desideri. Quando finalmente egli ritorna in Occidente, non lo fa per soccorrere l'imperatore, che abbisogna del suo braccio, ma perché ve lo persuade con mentite parole Angelica, che, innamorata di Ranaldo, vorrebbe andare in Francia per rivederlo. Il conte si fida di lei, la accompagna, la protegge in mille pericoli e ne guarda l'onore. Poi che sono arrivati alla selva d'Ardenna, egli incontra il cugino Ranaldo; combattono fra di loro furiosamente, finché viene Carlo a separarli e dà Angelica in custodia al duca Namo fino a dopo finita la guerra. Ma per Orlando la bella Saracena rimane il motivo e lo scopo delle sue prodezze; spera di riceverla in premio da Carlo e prega Dio divotamente di concedere la vittoria ai nemici, affinché egli abbia occasione di meritarsela (II, 30, 61):

E là pregava Iddio divotamente,
Che le sante bandiere a gigli d'oro
Siano abbattute e Carlo e la sua gente.

Così il contenuto veramente interessante del poema sono le avventure dei singoli cavalieri, quando, seguendo la loro dama o la voce dell'onore, passano di paese in paese e s'imbattono continuamente in cose meravigliose ed inaspettate. Qua si trovano d'improvviso in un giardino incantato; là impediscono loro il passo cavalieri e giganti, che difendono ponti e castelli inespugnabili, altrove una bella fata, che li adesca colle sue arti, un terribile mago, che li circonda di lacci invisibili, più oltre malandrini, draghi, mostri di ogni maniera; e dovunque duelli e colpi di spada, nei quali è da ammirarsi non solo la forza, ma anche l'arte della scherma, delle cui regole il nobile e cavalleresco conte s'intendeva egregiamente. Quivi l'autore mostra la meravigliosa ricchezza della sua forza inventiva, anche se abbia attinto una gran parte dei racconti d'altronde, dai romanzi popolari e da quelli del ciclo di Artù. È una lunga serie di favole, l'una annodata all'altra, l'una germogliante dall'altra, intrecciantisi insieme nelle forme più svariate. Se il poeta ha continuato per un tratto col racconto di una storia e gli pare, che essa possa tosto stancare il lettore, la abbandona e ne comincia un'altra, per rinunciare poi anche a questa e rivolgersi ad una terza, e più tardi torna indietro, riannoda i fili spezzati per intrecciarli e spezzarli sempre di nuovo (1). Ed in ciò fare usa l'artificio d'interrompere il racconto proprio là dove l'attenzione è più tesa oppure dove viene in iscena qualche cosa di inaspettato, cui egli quivi accenna solo fuggevolmente per istuzzicare la curiosità e che svolge poi, quando dopo molte digressioni e molti giri vi ritorna sopra; là stringe il nodo, che scioglierà in un altro luogo. Ma in questo labirinto, dove il lettore talvolta si perde, il poeta tiene sempre in mano tutte le sparse fila, ne dispone con piena libertà per riunirle quando gli piaccia. Così ci conduce da avvenimento ad avvenimento senza tregua e senza una meta apparente. In realtà è il caso che fa germogliare in gioco capriccioso l'un fatto dall'altro, ed anche quel sentimento

(1) Un simile procedimento mostrano già i romanzi della Tavola rotonda ed i poemi popolari italiani; ma il perfezionamento artistico è opera del Boiardo.

stesso, che anima tutto, anche l'amore è sottomesso a questo gioco, destato e assopito da forze magiche, dall'acqua del fiume incantato e della fontana di Merlino. A questa l'innamorato Ranaldo spegne per caso la sua sete ed è guarito della sua passione, quando Angelica gusta dell'acqua del fiume e si infiamma d'amore per lui; più tardi egli beve al fiume ed arde di nuovo per lei, ma proprio nello stesso tempo ella beve alla fontana e comincia ad odiarlo ed a fuggirlo.

In questo modo si determinava il carattere della poesia romantico-cavalleresca, risultante dalla compenetrazione dei due cicli di leggende. Vi abbiamo uno splendido ed evanescente mondo dell'amore e della cortesia, che esiste solo nell'imaginazione, del tutto diverso dalla materia dell'epopea, che è piena di realtà, animata da sentimenti e motivi serî, del tutto diverso specialmente dall'epopea classica. Ciò riconobbe perfettamente il Boiardo ed egli, che pur era un uomo erudito ed altrove si mostrò classico, evitò nel poema ogni imitazione diretta dell' antichità e, se si giovò non di raro delle favole di questa per arricchire il suo repertorio di meravigliosi avvenimenti, le adattò sempre interamente allo spirito romanzesco della sua poesia, cambiò la forma, le singole circostanze, spesso anche i nomi. Orlando compie le gesta di Giasone, incontra le Sirene, combatte coi Lestrigoni; ma si ritrovano solo i tratti generali della storia. Di Medusa l'autore ha fatto una bella incantatrice, la quale in un giardino ha in guardia un albero con rami d'oro e pomi di smeraldo; chi la vede, dimentica perché sia venuto colà e tutto il passato; ma si può combatterla con uno specchio, nel quale appena ella si vede, fugge rapidameute e lascia il suo tesoro all'audace cavaliero (I, 12, 31). Narcisso non è amato dalla ninfa Eco, come presso Ovidio, ma da una fata famosa, la Regina d'Oriente, la quale, disprezzata, muore di disperazione, e quando egli in punizione della sua crudeltà si è consumato d'amore per sé stesso, un'altra fata, Silvanella, si accende ancora per il bel giovinetto morto, ed il dolore uccide anche lei; ma prima usa ancora la sua arte per onorarlo con un sepolcro e per far sorgere là una fontana, che incatena con imagini affascinanti e conduce a morte chi vi si specchia (II, 17, 50).

Ma se a tutto questo mondo fantastico il popolo forse credeva ingenuamente, la società colta non poteva più accettarlo senza un sorriso d'incredulità, quale appare già negli antichi romanzi fran-

cesi di Artù e più fortemente ora nel poema del Boiardo. Il poeta ha piena coscienza di non poter allontanare dalla sua opera codesto elemento negativo e se lo concilia riconoscendone i diritti. Chi, narrando cose stravaganti, non vuol essere schernito, deve lui per primo sorriderne. Perciò egli non fa sforzi inutili per nascondere e per attenuare le inverosimiglianze, come per esempio accadeva nei *Reali*, ma invece scherzosamente le accresce. I colpi dei combattenti divengono spesso ancora più terribili; la forza degli eserciti tocca l'enorme; quello di Agricane conta due milioni di uomini e contro di esso escono a combattere nove cavalieri; appariscono giganti di trenta piedi d'altezza; i cavalieri, Orlando, Ranaldo, Ferraguto sono fatati, fatati i cavalli, come Baiardo e Rabicano, fatate infine anche le lancie, le spade e gli elmi. Dove poi le cose sono più inverosimili, si cita il buon vecchio Turpino, che deve averle vedute coi proprî occhi.

Da questo sorriso incredulo non restano salve nemmeno le persone; la loro alta perfezione cavalleresca non può più essere rappresentata senza una tinta di scetticismo. Orlando è l'esagerazione degli eroi virtuosi e casti, dei quali parlavano i racconti popolari, così che in qualche luogo ha assunto un aspetto comico. E si trova in una situazione per lui tanto nuova, che può fare solo una curiosa figura, egli così terribile in campo, così timido ed impacciato colle dame. Del tutto contro la sua natura gli è accaduto d'innamorarsi, onde non sa che si fare del suo amore, è beffato dalle belle, non si avvicina mai di un passo alla meta desiderata, si lascia sfuggire senza sfruttarle le più belle occasioni, ed ecco da capo citato il venerando arcivescovo Turpino per fare solenne testimonianza, che Orlando era un *babbione* (II, 19, 50). Per il pubblico del poeta era ridicola anche la verginità di Orlando (I, 24, 14).

Tuttavia non si deve perciò credere, che il Boiardo si faccia veramente gioco delle sue figure, che voglia trasformarle in caricature. Anzi egli ama questi esseri della sua fantasia; soltanto ha sempre la coscienza che sono unicamente sue proprie creazioni del momento, in contraddizione colla realtà, che di tempo in tempo si contrappone loro negando. Più che tutto risentì l'influsso di ciò la sua rappresentazione delle donne. In fondo il nobile conte è stato poco cortese verso le dame, e ad ogni occasione si permette una satira scherzosa contro il bel sesso. Esse sono le dee onnipo-

tenti di codesto mondo cavalleresco, ma la loro divinità consiste solo nella bellezza. Una donzella, raccontando la storia di Tisbina, che, sebbene innamorata di Iroldo, prese per marito il bel Prasildo, dice queste parole (I, 12, 89):

Ciascuna dama è molle e tenerina
Così del corpo come de la mente,
E simigliante de la fresca brina
Che non aspetta il caldo al sol lucente.
Tutte siam fatte come fu Tisbina,
Che non volse battaglia per niente,
Ma al primo assalto subito si rese
E per marito il bel Prasildo prese.

Questa scherzosa maldicenza gli sarà stata perdonata dalla parte più bella del suo pubblico, di cui pure non tralasciava mai di cantare la gloria e la potenza, come fu così volentieri perdonata all'Ariosto ed al Boccaccio. Al pari di quest'ultimo, anche il Boiardo racconta due delle predilette novelle di donne scaltre e di mariti ingannati, una attinta dal libro dei Sette Savî (I, 21, 50). Perfino la sua savia e fedel Fiordelisa, trovandosi sotto la protezione di Ranaldo, non può a meno di guardare con desiderio il vago giovane, il quale per fortuna di Brandimarte si trova ancora sotto l'azione della fontana incantata e non si cura di amore. Non solo volubile, ma anche malvagia e falsa è Origilla, la quale, liberata e difesa da Orlando, per ringraziamento fugge col cavallo di lui. Ma il vero tipo della civettuola bella ed ammaliatrice è Angelica, il centro del poema e la creazione più importante, la figura più viva di esso, per la cui pittura l'autore trasse i colori appunto della realtà, che si vedeva all'intorno.

Il comico del Boiardo è diverso da quello, che abbiamo trovato nel Pulci. Soltanto pochi sono i luoghi, nei quali lo scherzo sia fine a sé stesso e l'effetto comico della scena o dell'espressione sia per sé lo scopo della narrazione. In generale non si ha lo scherno, il riso aperto, che s'infiltra dovunque e tutto dissolve, come nel *Morgante*, ma una lieve ironia, che esprime la superiorità e la libertà dell'autore di fronte al suo argomento e si manifesta qua e là, mentre resta uno sfondo serio. Se alle favole non si credeva, v'erano tuttavia nelle finzioni del Boiardo in copia di gran lunga maggiore elementi, che corrispondevano allo spirito proprio del suo

tempo. Il Pulci stesso derise il poema popolare e la sua rozza goffaggine, ma non le istituzioni cavalleresche per sé stesse, che allora erano ripristinate nelle corti, ed il Boiardo vede in codesto risorgimento una nuova primavera della vecchia cavalleria, che saluta con entusiastica gioia (II, 1, 1). Cantando le antiche storie, vuol mostrare alla società, che lo circonda e che in questo rinnovamento aristocratico della poesia cavalleresca ritrovava molti elementi della sua vita, rispecchiato là dentro il proprio ideale; servo d'amore e di cortesia si dichiarava, come il cavaliere d'Artù, anche il moderno cortigiano, ed ascoltatore del racconto delle infinite battaglie ci si deve figurare quel pubblico, che si compiaceva di splendidi tornei. Ne viene che dove questi interessi sono ben vivi, là anche l'esposizione è interamente seria e la fantasia del narratore è tutta sprofondata nel suo argomento. Fra i molti esempî di ciò ne scelgo uno solo, il duello fra Orlando ed il tartaro Agricane (I, 18), certo una delle più belle scene di tutta l'opera, forse la più bella. Tutti e due amano Angelica; Agricane, avendo osservato il valore di Orlando, senza conoscerlo ancora, finge di fuggire per trarselo dietro fuori della battaglia e combattere solo con lui. Ma la notte li sorprende e, secondo il bel costume cavalleresco antico, si coricano per riposare uno accanto all'altro, per ricominciare al sorger del giorno la lotta. Intanto attaccano discorso; quando però Agricane sente, che il suo avversario è proprio Orlando e che ama, come lui, Angelica, balza a cavallo e la zuffa comincia di nuovo al lume della luna. In tutta la situazione, specialmente nella risposta di Orlando alla domanda del re, che egli cessi dall'aspirare alla donna, vi ha una forza di passione, quale non troviamo così di frequente presso il Boiardo (I, 18, 52):

Diceva Orlando al re: Le mie promesse
  Tutte ho osservate quante mai ne fei,
  Ma se quel ch'or mi chiedi or promettesse
  E s'io il giurassi, io non lo attenderei.
  Così poria spiccar mie membre istesse,
  E levarmi di fronte gli occhi miei,
  E viver senza spirto e senza core,
  Come lasciar d'Angelica l'amore.
Il re Agrican, che ardeva oltre misura,
  Non puote tal risposta comportare:
  Benché sia 'l mezzo de la notte scura,
  Prese Baiardo e su v'ebbe a montare,

Ed orgoglioso con vista sicura
Isgrida al conte ed ebbel a sfidare,
Dicendo: Cavalier, la dama gaglia
Lasciar convienti, o far meco battaglia.

E c'era nell'*Innamorato* anche un'altra cosa, che per il poeta cortigiano aveva un valore reale, cioè l'intenzione adulatoria, che in quel tempo non mancava quasi mai. Fra gli eroi del poema si trova Ruggiero, figlio dell'altro Ruggiero di Risa, cioè di Reggio, e di Galliziella, il quale, ricevuta in Africa un'educazione da saraceno, viene in Europa col re Agramante contro Carlo Magno, ma è suo destino, che per mezzo dell'amore per Brandiamante, l'eroica sorella di Ranaldo, si converta e dopo molte vicende la sposi, dal qual connubio deve poi discendere la gloriosa casa de'principi d'Este, fatti tutti questi che furono poi svolti dall'Ariosto. Quivi si apre solo la prospettiva di codesta futura benedizione della cristianità nella profezia dell'educatore di Ruggiero, il mago Atalante (II, 21, 55) ed altrove Brandimarte, viaggiando colla sua Fiordelisa arriva in una loggia tutta dipinta delle storie degli Estensi, che egli naturalmente guarda senza intendere che cosa significhino (II, 25, 43). Lo stesso Brandimarte ha anche una tenda, sulla quale sono rappresentati i fatti del duca di Calabria (II, 27, 52).

Nell'opera del Boiardo non mancano situazioni poeticamente feconde, anzi feconde di più poesia che egli non ne abbia saputo cavare. Vi sono tipi interessanti, fra tutti, come s'è detto, Angelica, creazione originale, che è rimasta viva, poi anche Orlando, e forse più Astolfo, giovane leggiadro, pieno di temerità e di vanagloria, il quale si vanta di essere superiore ad Orlando e a Rinaldo e con tutto ciò è sempre balzato di cavallo al primo colpo dell'avversario; egli è però simpatico e sul cavallo incantato Baiardo, colla lancia fatata dell'Argalía fa prodigî, vince Gradasso e libera Carlo ed i suoi baroni, così che tutti son pieni delle sue lodi. È una figura già preesistente nelle narrazioni popolari ed ora molto perfezionata. Ma in generale questa parte della rappresentazione artistica è dal Boiardo trattata superficialmente. Alle tante figure, che mette in iscena, non suole dare contorni sì determinati, da farne delle personalità, che si presentino vive e compiute ai nostri occhi. Ciò che a lui interessa, sono i fatti; egli vuole divertire colla varietà ed il continuo avvicendarsi degli avvenimenti. Di rado si arresta a dipingere; le sue pennellate sono

rapide e fuggevoli. Le avventure si affollano in tal maniera, che non rimane spazio per trarre dalle singole finzioni tutti quegli elementi di poesia, che vi sono contenuti; la narrazione diviene talvolta arida per la troppa fretta e per troppa materia imperfettamente sviluppata. E non ostante la ricchezza della sua facoltà inventiva, non poté evitare del tutto in un sì vasto poema la monotonia. La varietà esteriore e materiale, se anche si serva dei mezzi più straordinarî, ha i suoi confini; si sforzi pure il poeta quanto vuole, in fine gli ritornano pur sempre alla penna le medesime cose, vicende simili nelle lotte, i giganti ed i mostri, che già si conoscono, gl'incantesimi colle solite circostanze. La vera varietà inesauribile non viene alla poesia, come credono alcuni, dal cumulo enorme degli avvenimenti esteriori, ma dal mondo interiore delle persone rappresentate, dalla vita del sentimento e della passione, la quale nel Boiardo non entra come parte molto importante.

Però quello che nell'opera urtava i contemporanei e specialmente gli eleganti cinquecentisti, era il fatto che allo splendido contenuto non corrispondeva una forma altrettanto splendida. Il poeta ferrarese non possiede la grazia e la viva naturalezza dei toscani; egli, come in generale i non toscani prima del Bembo, scrive una lingua ibrida, la quale nei suoni e nelle forme risente l'influsso del suo dialetto, ed usa volentieri modi di dire proprî dei cantastorie. Pietro Aretino (*Lett.* II, 122) scriveva essere il poema « cosa in suo genere di heroica bellezza, ma tessuta trivialmente et esplicata colle parole dell'antichità plebeja ». Perciò venne a taluno l'idea di togliere queste macchie all'opera ammirata e di così renderla piacevole a gusti più raffinati. Pietro Aretino stesso pretende di aver avuto questa intenzione e di avervi saviamente rinunciato. I rifacimenti dell'*Innamorato* di Francesco Berni e di Lodovico Domenichi, il primo dei quali apparve nel 1541, il secondo nel 1545, fecero per ben tre secoli dimenticare interamente l'originale.

I due primi libri dell'*Orlando Innamorato*, allora divisi in tre, furono stampati per la prima volta a Venezia nel 1486; ma già nel 1482 il poeta era arrivato a quel punto e la guerra contro i Veneziani, i quali si spinsero fino ai più prossimi dintorni di Ferrara, lo aveva allora costretto ad interrompere l'opera sua. Quando fu conchiusa la pace (agosto 1484), cominciò il terzo libro, come ci mostra la prima stanza di questo, ma lo interruppe poi di nuovo colla stanza 26 del canto IX, quando l'invasione dei Fran-

cesi sotto Carlo VIII (settembre 1494) lo rivolse a cure più gravi. Poco dopo, il 20 dicembre morì. Altri cercarono di continuare la sua opera; il veneziano Niccolò degli Agostini pubblicò un quarto libro (1506) e poi un quinto (1514) ed un sesto (1524); un quinto libro solo, il quale si collega al quarto dell'Agostini, si ha di un Raffaele da Verona e di un anonimo un sesto a continuazione di questo (1518). Ma già era comparsa anche quella continuazione, che superò di gran lunga il poema stesso del Boiardo, l'*Orlando furioso* dell'Ariosto. Intenzione del Boiardo era stata di condurre il racconto almeno fino alla morte di Ruggiero per via delle trame dei traditori Maganzesi (vedi III, 1, 3). Invece egli termina poco dopo che Ruggiero e Brandiamante si sono veduti per la prima volta e quando il loro amore è appena cominciato, mentre si narra un'avventura dell'eroica vergine. Quivi appunto l'Ariosto riattaccò le fila e le distese con mille nuovi avvolgimenti nel *Furioso* fino alle nozze di Ruggiero e di Brandiamante. Voleva continuare, ma poi rinunziò; i suoi *Cinque Canti* sono il frammento di codesta continuazione. Un meschino poeta, Vincenzo Brusantini, nell'*Angelica Innamorata* prese di nuovo le mosse dall'Ariosto ed andò fino al punto, che aveva in mente il Boiardo, la morte di Ruggiero. L' Ariosto ha molti obblighi verso il suo predecessore, ma è stoltezza il parlare di plagio. Merito del Boiardo fu specialmente di avere riconosciuto ciò che della leggenda cavalleresca poteva anche allora rivivere; così egli divenne il creatore in Italia del poema romanzesco con quel carattere specifico di splendido gioco, di occupazione varia e mobile della fantasia, che presso il Pulci ancor gli mancava, privo di intenzioni epiche, anzi accompagnato dalla coscienza di essere momentaneo e non reale, coscienza che si esprime nel sorriso ironico a fior di labbra.

Intorno allo stesso tempo, in cui il Boiardo finiva, Francesco Bello da Ferrara, detto dalla sua imperfezione fisica Francesco Cieco, stava componendo il suo *Mambriano*, poema in quarantacinque canti. Egli si rivolge ad un Gonzaga, verosimilmente a Gianfrancesco, presso il quale, a Bozzolo, dimorava nel 1492; quando chiuse il poema (1496), si trovava a Mantova ed il *furor della gallica tempesta* indusse lui, come il Boiardo, a por fine, dacché s'aspettava una seconda spedizione di Carlo VIII. Nel 1506 era già morto, e solo nel 1509 l'opera sua fu pubblicata per la

stampa. Egli canta di un Mambriano, re di Bitinia, il quale parte di là per vendicare su Rinaldo l'uccisione, come pretende, proditoria di suo zio Mambrino e per conquistare Montalbano. Per un certo tempo la maga Carandina lo trattiene fra l'ebbrezza dei sensi nella sua deliziosa isola del Faggio, dove ella colle sue grazie e la sua arte incatena poi a sé anche Rinaldo, mentre il saraceno mette in grave pericolo il castello di questo, vince Carlo Magno e fa prigionieri molti de' paladini. Finalmente Malagigi rompe l'incanto e conduce in Francia il cugino, il quale salva il paese dalle strettezze in cui si trova, per poi mettere in fuga Mambriano ed inseguirlo fino nell'Asia. Frattanto Orlando è assente; egli combatte in Ispagna ed in Africa, quivi uccide il crudel re Meonte ed abbatte il tempio di Marte, dove quegli soleva sagrificare i cavalieri stranieri. Di queste due azioni il poeta segue alternativamente or l'una or l'altra più a lungo che il Boiardo non soglia, senza gli svariati incrociamenti ed intrecci di lui. Dovunque Orlando e Rinaldo convertono al cristianesimo i Saraceni e conchiudono onesti matrimonî; Mambriano, dopo tutti i suoi grandi disegni, è contento di poter sposare Carandina già passata per tante mani. Ma già col canto XXVI la storia arriva alla fine; per il resto del poema, diciannove interi canti, l'autore si trascina innanzi con avventure di Orlando, di Ivonello, figlio di Rinaldo e di altri, debolmente inventate e male annodate, con descrizioni di feste e tornei. Mambriano è scomparso; il poeta stesso, come per iscusarsi, dice alla fine, che questi non è stato il suo unico argomento.

Quantunque scrivesse per un pubblico nobile, pure il Cieco si avvicina più agli autori di romanzi popolari; la sua esposizione è prolissa e prosaica, la forma spesso rozza; con tutto ciò è a lui caratteristica, negli esempî, nelle comparazioni, nelle invocazioni, quella tendenza all'ornamento classico, di cui appunto i semidotti amavano di fare sfoggio. Le cose religiose, i molti battesimi e prediche, gli ammaestramenti morali, che ha talvolta vestito col velo dell'allegoria (c. XXVI sg. e XXIX), la prodigiosa magnanimità de' suoi eroi sono per lui argomento serio. Ma l'influsso del Boiardo è già visibile in certe osservazioni motteggevoli, nelle scherzose esagerazioni, come del sudore di Orlando, che inonda il paese per la distanza di due miglia (c. XXVII), e nelle citazioni di Turpino. Nel Cieco, Astolfo è il burlone; confrontandolo con quello dell'*Orlando Innamorato*, lo troviamo divenuto più grossolano e

triviale, ma è pure una figura piacevole, l'unica viva del poema. Colle sue beffe, dopo l'episodio già poco serio della lotta coi diavoli, per mezzo del quale il vecchio imperatore è da Malagigi canzonato e derubato in favore di Rinaldo, tutto finisce in tòno burlesco. L'influsso del Boiardo si manifesta anche negl' incantesimi, nelle fate, nei castelli pieni di pericoli, e specialmente nell'ultima parte gli eroi diventano simili ai cavalieri di Artù, anzi all'occasione si qualificano per cavalieri erranti. Ma l'amore, quantunque il poeta lo dica suo argomento accanto alle armi (I, st. 5), ha tuttavia una parte scarsa, non è il motivo delle prodezze. Maggiore importanza esso acquista solo nelle novelle, le quali, inserite in numero di sette nel poema e ben raccontate, ne costituiscono la parte più interessante. Di tutta l'opera esse sono i luoghi, che incontrarono il maggior favore, sì che furono spesso stampate separatamente e penetrarono anche fra il popolo.

XXI.

Napoli. Il Pontano ed il Sannazaro.

La letteratura italiana era stata nella prima sua grande età essenzialmente fiorentina. Verso la fine del secolo XV Firenze ed anche la Toscana perdono questo loro assoluto predominio e come al movimento erudito del rinascimento, così anche alla produzione in lingua volgare prendono viva parte le altre regioni della penisola. In essa si afferma il loro diverso carattere, la diversa condizione della loro coltura; lo smembramento diviene sotto certi rispetti fecondo per la varietà delle forme, che ricevono spinte ed influssi reciproci. Ma d'altra parte la lingua letteraria fuori della Toscana perde la connessione col suo terreno originario e la letteratura stessa il continuo collegamento alla vita ed ai sentimenti del popolo.

A Milano, sotto la protezione di Lodovico Sforza e di sua moglie Beatrice d'Este, figlia di Ercole, si ebbe un'effimera fioritura d'arte e di poesia. Mentre quivi Leonardo da Vinci creava le opere sue più importanti e Giorgio Merula, l'avversario del Poliziano, spiegava l'attività sua di erudito, Lancino Curti componeva epigrammi latini, il fiorentino Bellincioni scriveva i suoi sonetti burleschi e le rappresentazioni panegiriche e Baldassare Taccone da Alessandria il suo *Atteone* e la sua *Danae*. Alla schiera dei poeti appartenevano due cospicui signori della corte, Gaspare Visconti, milanese, il quale pubblicò nel 1493 una raccolta di liriche petrarchesche. nel 1495 un poema *Paolo e Daria* e che pare sia caduto a soli trentott'anni presso Novara nel 1499, ed Antonio Fregoso, che si chiamava Fileremo, genovese, ma domiciliato a Milano fino dalla fanciullezza. Fra le opere di quest'ultimo merita di essere notata la *Cerva bianca*, poema in sette canti in ottave, nel quale narra, come, seguendo una bianca cerva, egli sia arrivato attraverso il regno di Diana e quello di Antero nella città di Amore e di là poi sia salito nel tempio, dove ha sede l'amore vero, spirituale e dove il sacrificio sull'altare vien fatto dalle sette virtù. In questo tempio stanno appese come imagini votive le figure delle bestie, nelle quali gli offerenti erano stati trasformati dalla sensualità e da cui furono liberati dal vero amore; anche la cerva è una ninfa di Diana, che fu così punita del suo amore. L'autore designa, secondo la moda del tempo, gran parte delle sue personificazioni con nomi greci, e d'altro canto tiene presenti come modello le poesie allegoriche francesi del secolo XV, rampolli del *Roman de la Rose*, che in un luogo nomina con stima. La dottrina platonica del doppio amore appare dunque sotto il velo di un'allegoria secondo il gusto medievale francese. Alla corte milanese dimorò per un certo tempo, fra il 1493 ed il 95, anche il nobile Niccolò da Correggio (1450-1508), protettore di poeti ed autore egli stesso del dramma *Cefalo*, già menzionato, e di un poema in ottave, che tratta la favola di Psiche.

Il mezzogiorno, dove nel secolo XIII aveva avuto principio la poesia italiana, non fu neppure in seguito del tutto privo di letteratura, purché si voglia dar questo nome ad un modesto esercizio di rimare che continuò fra il popolo ed alle imitazioni isolate dei toscani per opera di poeti di corte. Buccio di Ranallo dell'Aquila compose una cronaca rimata della sua patria, che va

dal 1252 al 1362, l'anno precedente a quello della sua morte ed inoltre, nel 1330, una leggenda di S. Caterina in versi. Contemporanee o di poco posteriori sono numerose laudi abruzzesi ed altre poesie religiose e didattiche di carattere popolare, nelle quali appare sempre quasi la medesima lingua, con un fondo dialettale, ma con influenza del toscano. Alla corte della regina Giovanna composero sonetti Bartolomeo, conte d'Altavilla, marito di quella Andrea Acciaiuoli, alla quale il Boccaccio dedicò il suo libro delle donne famose, e Guglielmo Maramauro, che fu in corrispondenza col Petrarca e ne imitò fedelmente la maniera di poetare. Di Paolo dell'Aquila, distinto cavaliere della corte di re Ladislao, abbiamo un sonetto sulla morte di Carlo III (1386) e due canzoni; una lunga canzone politica di un Landulfo di Lamberto, rielaborata però appunto da codesto Paolo dell' Aquila, fu composta in occasione dell'elezione di papa Bonifacio IX (1389).

Sotto i re aragonesi, i quali, intendendo adattarsi alla vita del paese da loro conquistato, ne accettarono i costumi e la lingua, favorirono le tendenze scientifiche e letterarie e si servirono essi stessi dell'italiano nei documenti pubblici, cominciò a Napoli uno svolgimento della poesia di gran lunga più importante. Quivi, come dappertutto, modelli sono i tre grandi fiorentini. Marino Jonata, notaio di Agnone (in provincia di Campobasso), ascritto fino dal 1433 all'ordine francescano dei Terziarî, imitò Dante in un poema in terzine intitolato *El Giardeno*, cui appose egli stesso un commento latino. Sono conversazioni interminabili ed aride fra l'autore e la Morte sulla fine dell'uomo e sulle condizioni delle anime nel mondo di là, scritte in una forma estremamente impacciata e rozza. L'opera fu cominciata verso il 1455 e terminata il 17 luglio 1465, così che il tempo della composizione coincide con curiosa esattezza con quello della composizione della *Città di Vita* del Palmieri, della quale doveva riuscire ancor più infelice per la scarsa coltura dell'autore. Modello più adatto al tempo ed alle circostanze era manifestamente il Boccaccio, il quale era pure vissuto in Napoli, aveva colà composto una parte delle sue opere ed in queste mostrava l'influsso della vita napoletana; così appunto a Napoli egli ebbe ora un più felice imitatore in Masuccio dei Guardati da Salerno, segretario del principe di Salerno, Roberto Sanseverino, di cui alla fine del suo *Novellino* lamenta la morte

avvenuta nel 1474. Questo libro è la più importante raccolta di novelle del secolo XV.

La forma della novella non aveva frattanto cessato di godere il favore del pubblico; coltivata ne' suoi diversi rami, era anche dagli umanisti tenuta degna di essere adornata della loro arte rettorica. Come dal Petrarca fu tradotta in latino la Griselda del Boccaccio, così la storia di Ghismonda e Guiscardo (*Dec.* IV, 1) da Leonardo Aretino, il quale per riscontro a questo esempio di straordinaria crudeltà paterna, narrò in lingua italiana un esempio di straordinaria bontà paterna, la storia di Seleuco, che cedette al figliuolo Antioco malato d' amore la moglie Stratonice, derivandolo dall'antichità ed infondendo nella breve narrazione plutarchiana un maggior carattere novellistico con descrizioni e discorsi. Poi Filippo Beroaldo ridusse in distici la Ghismonda di Leonardo; Bartolomeo Fazio elaborò in latino la novella di re Alfonso e di messer Ruggieri (*Dec.* X, 1) e trattò una tradizione popolare, che molto si accosta alla storia di Oliva, nella sua *De origine belli inter Gallos et Britannos historia,* che più tardi Jacopo Bracciolini, figlio di Poggio, tradusse in volgare. Nel 1444 Enea Silvio scrisse la sua *Historia de Eurialo et Lucretia*, narrando in forma prolissa e sotto il velo di nomi classici un fatto reale accaduto poco prima a Siena: è una storia sentimentale e lubrica, con lettere degli amanti, con molte riflessioni ed esclamazioni, più simile alla maniera della *Fiammetta* che a quella del *Decameron.* Mentre qui abbiamo la novella amorosa romantica con fine tragica, il breve racconto aneddotico è rappresentato dalle *Facetiae* del Poggio, raccolta di scherzi, burle, storielle indecenti, che tratta di preferenza di ecclesiastici e di monaci, ma nella quale pur si mescolano qua e là narrazioni di fatti notevoli, di prodigi e di fenomeni naturali, tutto in una forma prosaica, arida, spesso poco elegante. Codesti aneddoti furono posti in iscritto in tempi differenti fin verso al 1452; alcuni provengono, a quanto dice l' autore, dalle conversazioni dei segretarî papali, quali solevano aver luogo dal tempo di Martino V in poi in una stanza appartata, che essi chiamavano la stanza delle bugie (il Bugiale) e dove colla loro mala lingua non la perdonavano a nessuno, neppure al pontefice. Ma la raccolta contiene in parte anche facezie e burle note per altra via e forma solo la continuazione di un genere in voga nel medio evo.

In lingua italiana abbiamo quaranta novelle del senese Gentile Sermini, il quale, mescolate a poesie, sonetti, canzoni, serventesi, le mandò ad un amico come libro di amena lettura. In uno dei racconti (12) entra in iscena egli stesso all'anno 1424 e questa determinazione di tempo è l'unica cosa che dell'autore sappiamo. Il Sermini si compiace di dipingere estesamente scene lascive in tutte le loro particolarità e con questo mezzo grossolano cerca di cattivarsi il lettore, in mancanza di spirito e di brio. Nel *Decameron* l'indecenza diventa più sopportabile per l'elemento comico, che le va costantemente congiunto; quivi questo si manifesta a pena e le astuzie e gl'intrighi, coi quali l'ingenuità e l'ignoranza sono abbindolate e la libidine è soddisfatta, sono debolmente inventate e spesso altamente inverosimili. Con tutto ciò l'autore si dà talvolta l'aria del moralista, come se dalle sue storie si dovessero trarre buoni ammaestramenti, e predica morale per lo più anche nelle poesie inserite nella raccolta. Le più interessanti sono alcune novelle, nelle quali ci dà efficaci rappresentazioni del parlare e del contegno goffo del popolo della campagna a lui assai antipatico (12) o ci mostra come il goloso parroco del villaggio eserciti estorsioni sui contadini sciocchi, trasformi l'altar maggiore in un magazzino di vettovaglie e sappia perfino inserire nella sua predica una ricetta per il suo cuoco (29).

La *Novella del Grasso legnaiuolo*, la quale è verosimilmente opera di Antonio di Tuccio Manetti (1423-1497), l'amico del Landino e di Gio. Cavalcanti, racconta una solenne burla, che nel 1409 il famoso architetto Filippo Brunelleschi insieme con altri artisti giocò al legnaiuolo Manetto Ammannatini detto il Grasso, facendogli credere, che egli non fosse più il Grasso, ma un altro. Per il futile argomento la storia è tirata troppo per le lunghe, ma è interessante, perché ci introduce nella cerchia dell'allegro mondo artistico fiorentino, il quale co' suoi costumi apparteneva ancora all'onesto e grossolano ceto degli artigiani. Due narrazioni anonime pure di fatti realmente avvenuti ci trasportano con vivacità in altri circoli della società fiorentina. L'una, forse ancora del secolo XIV, narra di un'audace marioleria, che un avventuriero della Francia meridionale compì nel 1372 a danno del banchiere Buonaccorso di Lapo Giovanni e di altre persone, facendosi chiamare messer Giovanni Aliberti e spacciandosi per un grande ecclesiastico in viaggio per Terra Santa. Egli solletica con isplendide promesse l'avidità di

Buonaccorso, si fa mantenere, accarezzare, vezzeggiare e provvedere di danaro e poi se la svigna, onde ciascuno degl' ingannati non può tuttavia fare che non rida della bonarietà degli altri e quindi sopporta più facilmente il proprio danno. Nell'altra, la cui scena è posta nel 1429, alcuni allegri compagni fanno credere al burbanzoso Bianco Alfani, guardiano delle Stinche, che egli sia stato eletto capitano di Norcia, così che egli si rovina colle spese necessarie al suo arredamento, per dover poi ritirarsi beffato e indispettito e ritornare al suo posto nella prigione. L'autore fa raccontare codesta burla da uno di quelli, che vi avevano avuto parte, da Lioncino de' Nobili, in una brigata di amici nel giardino de' Pitti, per ricreazione durante la peste del 1430. Di Leon Battista Alberti è forse la novella di Leonora de'Bardi e di Ippolito de'Buondelmonti, il quale si lascia condannare a morte per ladro, per risparmiare l'onore dell'amata ed è da lei salvato all'ultimo momento. Questo commovente racconto, stampato nel 1471, piacque assai, fu elaborato in un poema popolare in ottave e tradotto in latino da Paolo Cortese.

Il bolognese Giovanni Sabadino degli Arienti, segretario di Andrea Bentivoglio, intitolò la sua raccolta di settanta novelle *Le Porretane,* dal luogo di bagni della Porretta presso Bologna, dove egli dimorò col suo signore nel 1475 e dove fa raccontare le storie da una nobile brigata. Scrisse mentre a Bologna infieriva la peste ed egli s'era perciò ritirato in campagna, cioè nel 1478, e nel 1483 la sua opera vide la luce per la stampa. Accanto a numerose narrazioni aneddotiche vi troviamo anche svariate storie di avventura e novelle d'amore romanzesche, nelle quali ultime l'autore cerca di ornare il suo stile con discorsi, monologhi, esclamazioni, esempî classici alla foggia del Boccaccio, come, per es., nella nona che narra dell'amore e della morte di Malatesta de'Carbonesi o nella XXII di Filoconio di Portogallo e di Eugenia d'Inghilterra, variante della bella Maghelona. V'ha pure una novella di Luigi Pulci, il quale vi narra in una maniera abbastanza sciatta dello stravagante contegno di un senese messer Goro; ma digià si riferisce al libro di Masuccio e sul modello di questo indirizza la sua storia alla duchessa di Calabria.

Pare che Masuccio da Salerno abbia composto alcune delle sue novelle ancora tra il 1460 e il 70; ciascuna di esse porta in testa una dedica a qualche personaggio della corte napoletana o ad un

uomo famoso, cui l'autore la mandò; più tardi le raccolse e pubblicò in cinque libri (1476), dedicando il tutto appunto alla duchessa di Calabria, la colta Ippolita, figlia di Francesco Sforza e moglie del principe ereditario Alfonso di Napoli. Fatto caratteristico per i costumi del tempo è che potesse essere destinato per una così alta dama, che l'autore stesso celebra quale modello di castità, un libro ricco di avventure scabrose e di non velate oscenità. E come ciò non bastasse, Masuccio scrisse ancora apposta per lei la novella XLIV, perché vi raccontava una nobile azione di suo marito, una nobile azione, che anche nell'epilogo della raccolta è di nuovo ampollosamente magnificata, ma che mostrava il principe in una situazione non del tutto lusinghiera per la moglie sua.

Masuccio, come Sabadino, imita il *Decameron* anche nella grande varietà degli argomenti; oltre alle burle ed alle mariolerie, narra esempî di magnanimità e di gratitudine, di cui tratta quasi tutta la quinta parte, ed avvenimenti pieni di passione e tragici, dei quali si occupa di preferenza la quarta. Di fronte all' arte perfetta del fiorentino egli appare goffo e pesante, ma supera la maggior parte degl'imitatori di quello per la semplicità, la rapidità e l'efficace arguzia del racconto. Se anche alle sue scene mancano i tratti più fini dei caratteri, esse sono però non di rado naturali e vivaci, come, per es., il colloquio della vecchia mezzana coll'avvenente moglie del geloso oste Trifone a Salerno, colloquio che è desunto immediatamente dalla realtà (Nov. 12). Fra Girolamo da Spoleto, il quale colla reliquia di san Luca predica a Sorrento e compie un miracolo dinanzi al popolo (4), è una grossolana imitazione di fra Cipolla, ma nel suo genere è una figura riuscita e ritratta al vivo. Nella costruzione latineggiante dei periodi, nella rettorica pomposa del suo modello l'autore si muove a fatica e senza grazia, specialmente nelle introduzioni e nelle chiuse; tuttavia nel corpo del racconto cade per fortuna abbastanza spesso nella sua maniera di parlare naturale.

Le osservazioni alla fine delle storie, già care al Sacchetti, hanno di frequente in Masuccio un carattere serio; egli pretende che ciò che narra, sia tutto interamente vero e deva servire di esempio. Contro i preti, che fanno sempre nelle novelle una sì triste figura, che anche il Sermini non risparmiò, lo sdegno di Masuccio è di un'acrimonia affatto singolare; esclusivamente delle loro dissolutezze trattano le prime dieci novelle, che devono servire come di

avvertimento, perché non ci si lasci ingannare sotto l'apparenza della santità da codesta genia. Nella dedica della terza novella al Pontano, gli rimprovera le sue molte relazioni con monaci e va tant'oltre, da dire essere per questo un uomo come lui più degno di biasimo, che se bazzicasse con eretici. Eppure negli scritti dello stesso Pontano troviamo la più aspra satira contro gli ecclesiastici.

Dal 1460 in poi anche la lirica spiegò alla corte di Ferdinando I una maggiore fecondità. Fra' poeti si trovano, come a Milano ed a Ferrara, uomini della più alta nobiltà e di posizione cospicua, Pietro Jacopo de Jennaro (1436-1508), presidente del regio tribunale della Sommaria, Francesco Galeoto, al quale è diretta la novella XLI di Masuccio, Jacopo de Peccatore, giudice della Vicaria, Francesco Spinello, Cola di Monforte (1415-1495), conte di Campobasso, uno de' più importanti partigiani di Giovanni d'Anjou, ed altri. Anche il principe di Capua, più tardi re Ferdinando II, partecipò alla fioritura poetica. Come nel circolo di Lorenzo de'Medici e certo ad imitazione di esso, abbiamo in questi napoletani accanto all' indirizzo letterario uno popolare; quando petrarcheggiano in canzoni, sestine, sonetti, trionfi, si studiano anche di adoperare una lingua, per quanto è possibile, pura toscana; all'incontro nelle ballate e negli strambotti concedono al loro dialetto nativo un più forte influsso. Lo strambotto ha di solito presso di loro la sua forma popolare originaria (AB AB AB AB), più di raro quella letteraria dell'ottava; talvolta si abbrevia a sei versi o viceversa si allunga a dieci e dodici, come avviene anche nei canti popolari siciliani. Un'abitudine propria di codesti poeti è quella di aggiungere alla ballata uno strambotto, il quale riprende ancora una volta e riassume il pensiero della poesia, invenzione per vero non troppo felice, perché i versi lunghi dopo i brevi riescono troppo pesanti. Gli strambotti servono anche alla corrispondenza, e così pure si fanno delle tenzoni con quei collegamenti di ballata e strambotto. Uno pubblica una poesia ed un altro lo ribatte in nome proprio od a nome della dama, cui l'altro si era diretto, e poi anche altri riprendono l'argomento e si dilettano di variare lo stesso motivo e di volgerlo in un senso e nell'altro. Così P. J. de Jennaro esorta la sua amata ad intenerire finalmente il suo cuore, essendo la stagione in cui maturano i fichi:

Fatte molla e non più dura,
Poy che si formosa e bella;

Ché ogne fico volombrella
In chesto tempo se ammatura.

ed un altro, verosimilmente Cola di Monforte, pone in bocca alla dama due risposte piene di graziosa malizia: *Si a stu tempu s'ammatura*, e *Si ben note e puni mente*, facendole dire di rimando che ella è più bella così, come fico immaturo, e per giunta che non è un boccone per i suoi denti. Una discussione in dieci strambotti tra Francesco Galeoto ed il barone della Favarotta sulla questione se prima sia Amore o Gelosia, ricorda di nuovo le antiche tenzoni provenzali; sulla fine è perfino nominato un arbitro.

Per il loro contenuto tutto personale e quindi per la loro impronta originale si distinguono dagli altri i versi di Giovanni Antonio Petrucci, il giovane conte di Policastro. Figlio del famoso segretario Antonello Petrucci, che da bassa condizione era salito all'onnipotenza, prese parte con lui alla congiura dei baroni contro re Ferdinando, onde il 13 agosto 1486 fu carcerato e l'11 dicembre decapitato sulla Piazza del Mercato, quantunque la sua partecipazione alla congiura fosse stata abbastanza passiva. Mentre nella torre di S. Vincenzo attendeva il giudizio, compose una quantità di sonetti, nei quali l'amara realtà del sentimento trova spesso una compiuta espressione. Le poesie sono ripiene dei tetri pensieri che gli si aggiravano in capo; guardato attraverso le mura della prigione il mondo appare illuminato di luce sinistra; il poeta vede l'ingratitudine degli uomini, l'inimicizia contro i loro simili, la loro universale miseria, così che per essi sarebbe meglio non essere creati; vede la vicenda della fortuna, la fugacità del favore dei signori, i successi dei furfanti. Rammenta con dolore le gioie passate, gli studî, il gioco, le feste, il canto in compagnia di cari amici, l'amore di cui godette, la giovane moglie Sveva Sanseverino, colla quale passò solo ventidue giorni. Di rado appare un lieve barlume di speranza; la rassegnazione all'inesorabile potenza della sorte risuona costante ed un sonetto profondamente commovente rappresenta questa forza tremenda, che tutto avvince e di cui nessuno conosce l' origine e l'essenza: *De sutto al fato sta ciò che è creato.* Tali considerazioni pessimistiche sull'umanità, sulla fortuna, sulla sorte udiamo spesso ripetere anche in mezzo al mondo sereno, giocondo della rinascenza; ma raramente risuonano così vere e dolorose come sulla bocca di codesto prigioniero.

In tutti questi poeti si riconosce l'influsso degli studî classici, i quali dal tempo di Alfonso in poi si allietarono, come si è visto, a Napoli di una rigogliosa fioritura. Quivi avevano esercitato la loro attività il Manetti ed il Valla, quivi Bartolommeo Fazio e specialmente il Panormita, il quale, poco fecondo per sé stesso, promosse coll'insegnamento e colla conversazione la diffusione della coltura classica. Nel circolo erudito, che si accoglieva intorno a lui, occupò ben presto il posto più importante il Pontano ed il vecchio Panormita vide con gioia e senza invidia svolgersi l'ingegno del suo discepolo e lasciarsi addietro di gran lunga quello del maestro. Dopo la morte del Panormita (1471) il Pontano diventò capo di codesta associazione, la quale venne così ad intitolarsi Accademia Pontaniana. Essa era in istretta relazione colla corte ed i più cospicui personaggi le appartenevano, come, per es., anche il conte di Policastro e Pietro Jacopo de Jennaro. Come nell'accademia romana di Pomponio Leto, così anche in questa i membri assumevano nomi latini o latineggiavano i proprî; il Pontano si chiamava Gioviano anzi che Giovanni, il Sannazaro Azzio Sincero, Antonio Ferrari da Galatina (nella provincia di Lecce) Galateo; il Cariteo aveva propriamente nome Benedetto Garret. Altri membri distinti erano lo storico Tristano Caracciolo, Gio. Francesco Caracciolo, Girolamo Carbone, Gabriele Altilio, Alessandro di Alessandro, Elisio Calenzio, Pietro Summonte.

Giovanni Pontano era originario dell' Umbria; era nato il 7 maggio 1426 a Cerreto, presso Spoleto. Suo padre, di nobile e potente famiglia, fu ucciso nelle lotte di parte e la madre mise in salvo il fanciullo a Perugia, dove questi passò la puerizia e l'adolescenza. Nel 1447 si recò presso il re Alfonso, il quale allora era a campo contro i Fiorentini e passò quindi con lui a Napoli, dove lavorò nella cancelleria reale. Già a Perugia aveva composto alcune delle poesie, che poi inserì nella raccolta degli *Amores*; cantò la sua Fannia e già coltivava anche l'idea di un poema didattico alla foggia di Lucrezio; verso il 1453 Flavio Biondo nella sua *Italia illustrata* (p. 330) pronuncia su di lui un giudizio assai favorevole. Sotto Ferdinando I salì in maggiore autorità e gli fu affidata l'educazione del principe Alfonso. Nella guerra durata sei anni (1458-64) contro Giovanni d'Anjou fu sempre al fianco del re, come suo consigliere nelle cose militari, anzi talvolta prese parte egli stesso all'azione. Del pari accompagnò il suo allievo,

il principe Alfonso, duca di Calabria, nelle sue spedizioni guerresche e fu presente anche alla vittoria di Otranto sopra i Turchi (1481). Inoltre diè prova di abilità diplomatica; nella guerra ferrarese (dal 1482 all'84) il trattato di pace con Venezia fu specialmente opera sua e due volte (1486 e 1492) conchiuse nelle più difficili condizioni una pace vantaggiosa con papa Innocenzo VIII. Nel 1487 succedette al giustiziato Antonello Petrucci nell'alto ufficio di segretario reale e condusse gli affari con grande circospezione, coll'intento costante di pacificare e guadagnare i principi all'estero e di render contenta la popolazione all'interno.

Egli stesso aveva un alto concetto della sua attività politica ed alla fine della sua *Urania* e nel suo trattato *De prudentia* (I, 31) si tributò alta lode come a colui, al quale l'Italia andava debitrice dei beneficî della pace. Di tali servigî si credeva scarsamente ricompensato, avendo bensì ottenuto onori ed agiatezza, ma non ricchezze, e quelli più colle sue fatiche, che per la generosità dei principi. Quando nel 1486 il duca di Calabria mostrò di avversare la sua aspirazione al segretariato, si vendicò nel dialogo *Asinus* colla più aspra satira del suo vecchio discepolo, che altrove lodò così spesso; vi rappresentò sé stesso, che infiammato di pazzo amore per un asino, lo alleva, lo accarezza, lo vezzeggia e ne riceve in contraccambio dei calci. Questo scritto non sarà certo mai venuto sotto gli occhi del principe; ma in altre occasioni il Pontano parlò apertamente, voleva più volte deporre il suo ufficio e tenne di fronte al monarca un linguaggio, quale pochi al suo tempo od in altro: « Vostra Maestà, scriveva in una lettera a Ferdinando, ha fatti essa tutti li suoi ministri, et a tutti ha dato; me non ha fatto essa, perché mi son fatto io da me medesimo..... né a me ne ha dato; io ho ben dato ad essa et al figliuolo e voi lo conoscete, e se non lo volete cognoscere, non è però, ch'io non dica il vero ». Non meno ardite parole egli pronunciava anche in lettere da Roma al tempo del secondo trattato di pace quando a Napoli gli si creavano imbarazzi. Si vede quale solida e potente posizione egli si dovesse essere acquistata per poter avere tanta audacia, ed il re non se ne aveva a male e continuava a tenerlo a' suoi servigî. All'avvicinarsi della catastrofe della dinastia aragonese per opera dei Francesi, il Pontano riconobbe tutta la gravità del pericolo e consigliò i principi a prendere energici provvedimenti, ad attaccare prontamente i nemici, i quali traevano

vantaggio dall'indugio. I suoi consigli non furono seguiti, forse allora erano anche inattuabili od inutili. All'arrivo dei Francesi si adattò alle circostanze, consegnò le chiavi di Castel Capuano al bastardo di Borbone (20 febbraio 1495) ed in occasione del giuramento prestato a Carlo VIII come re di Napoli nel duomo tenne un'orazione in suo elogio a nome della città (il 12 maggio). Più tardi se ne scusò dicendo di essere stato costretto e di aver agito nell'interesse generale; secondo il Guicciardini, si sarebbe lasciato andare in modo sconvenevole alla vituperazione dei re aragonesi, il che è ben possibile dati i lamenti da lui mossi altre volte sui principi, anche se li aveva serviti fedelmente finché era stato in ufficio. Conseguenza naturale del suo contegno fu che, quando Ferdinando II ritornò di Sicilia, il Pontano non riprese la direzione degli affari politici. Gli ultimi anni fino alla sua morte (nell'autunno del 1503) li passò in una quiete contemplativa, occupato negli studî ed in lavori letterarî, nell'amorosa coltivazione del suo giardino in Antignano e nelle relazioni cogli amici. Centro della sua attività rimase specialmente l'Accademia, di cui era l'anima.

Dei convegni di codesta accademia napoletana alcuni dei dialoghi del Pontano, l'*Actius*, l'*Aegidius* e l'*Antonius* ci dànno una fedele imagine. Essi si solevano tenere nelle ore calde del giorno nel portico chiamato dal Panormita *Porticus Antoniana*, nelle cui vicinanze, in via dei Tribunali, era posto anche il palazzo del Pontano. Si era dunque sulla pubblica strada, proprio accanto al brulichío della grande ed inquieta città. Sempre nuove persone sopraggiungono e prendono parte alla conversazione; uno parla a lungo da solo, ma è legge, che ciascuno prenda una volta la parola e rechi così il suo contributo al trattenimento; spesso chi parla invita anche un altro dei presenti a dare una determinata spiegazione. Gli argomenti sono svariati e qualche volta si passa dall' uno all' altro in maniera abbastanza brusca, ed anche per maggiore varietà si introduce in una discussione cominciata un'altra affatto eterogenea, per ritornare poi a quella. L'*Actius* tratta in persona del Sannazaro principalmente dell' armonia, dell' efficacia ritmica dei versi con esempî massime di Virgilio, e talvolta con osservazioni finissime, le quali sono tanto più notevoli in quanto che il Pontano si occupava allora per primo di tali cose. Nell'*Aegidius* si intrecciano con varia alternativa questioni filosofiche, estetiche e religiose; il dialogo si intitola da frate

Egidio da Viterbo, il quale per la sua coltura classica era un teologo secondo il gusto degli umanisti come il suo maestro Mariano da Gennazzano e che insieme con questo è lodato al principio dello scritto.

Siccome quelle dotte e profonde conversazioni degli accademici avevano luogo in mezzo al continuo andirivieni della strada, così i dialoghi del Pontano ricevono il loro carattere attraente appunto da ciò che la molteplice dottrina si accoppia a scene satiriche e comiche piene di freschezza e di vita. Al principio dell'*Actius* è ritratta con piacevole naturalezza la conchiusione di un contratto fra contadini per l'acquisto di una casa, contratto nel quale il Sannazaro e gli altri astanti fanno da testimonî e che serve come punto di partenza delle loro considerazioni. Il principio dell'*Asinus* pone la scena dinanzi ad un'osteria presso a Napoli sulla strada per Roma; un messaggiero recando la notizia della pace conchiusa con papa Innocenzo (1486) desta grande gioia, anzi tutto nell'oste, che già vede per il suo vino affluire l'oro. Compaiono dei viaggiatori inglesi, che vengono in Italia per visitare luoghi santi e per persuadersi da sé stessi dell'incredibile miracolo, che il papa abbia figli; nei pochi tratti calzanti, con cui sono rappresentati, col loro naso in aria, col loro caratteristico vestito, riconosciamo già i viaggiatori inglesi, quali ancora si vedono. Una speciale vivacità drammatica ha l'*Antonius*, in cui Pietro Compatre informa uno straniero delle abitudini del morto Panormita. Secondo l'uso di questo, sono tirate nella conversazione e porgono argomento al discorso persone passanti per la via, tipi popolari di sciocchezza, e su ciascuno il Compatre riferisce la facezia, che il Panormita soleva usare per caratterizzarlo. Poi si viene a parlare dei grammatici e dell'arroganza con cui biasimano ogni opera altrui. Andrea Contrario difende Cicerone contro quelli, che lo attaccano ed apprezzano solo Quintiliano; qui il Pontano pensava certamente al Valla. Elisio Galluzio da parte sua difende contro i criticastri Virgilio, specialmente la sua descrizione dell'Etna nell'*Eneide* ed in un'analisi estetica mette in rilievo con meravigliosa finezza l'arte e la sua efficacia fino nei più minuti particolari. Suppazio, vecchio amico del Pontano, è di ritorno da un viaggio per l'Italia, che egli intraprese per cercare un savio e la comica descrizione delle sue avventure diviene una satira delle città e dei luoghi da lui visitati, perché egli trovò dappertutto stoltezza, falsa erudizione,

superstizione, inganno, ed in nessun luogo saggezza. Ed ecco correre in mezzo alla brigata il figlioletto del Pontano, Lucio Francesco, e raccontare una brutta scena fra la madre ed il padre accaduta nella casa, una scena della vita intima stessa dell'autore, il quale ha così con leggiera ironia inserito anche sé stesso fra' suoi schizzi satirici. Un sonatore di liuto, che passa, è invitato a toccare il suo strumento e canta canzoni di grande bellezza nelle diverse forme, nelle quali si provò il Pontano, un'elegia a Telesina, alcuni endecasillabi, in cui è paragonata la vita alla sirena, un'ode di Galatea, che nuotando sull'onde è sorpresa dal Ciclope, un'egloga ad Amarilli. Infine compare un cantastorie; il popolo si affolla per udirlo e gli accademici si ritirano dinanzi alla calca nella casa del Pontano. Si pianta un palco e degli scanni; un buffone mascherato dice con ischerzi di ogni maniera il prologo; il poeta stesso, pur mascherato, recita un racconto in esametri delle guerre fra Sertorio e Pompeo in Ispagna, nel quale sono talvolta attribuiti ai combattenti i nomi degli amici dell'autore. Nella cornice formata dall'invenzione del Pontano al poema popolare dovette appunto sottentrarne uno foggiato alla maniera dell' antica epopea. Il cantore si interrompe a metà per riposare, beve e dorme profondamente russando, mentre il suo compagno rinnova i motteggi su lui e sul popolo. Così questo dialogo *Antonius* nel vario avvicendarsi di figure fresche di vita, nell' osservazione felice ed acuta della realtà e nella evidente rappresentazione dei costumi è una composizione altamente originale.

Poco meno interessante è il dialogo *Charon*, il primo di tutti, come pare, in ordine di tempo, nel quale il Pontano imitò i dialoghi dei morti di Luciano. Le umane debolezze sono considerate con l'occhio imparziale dei trapassati, dietro il concetto della generale uguaglianza dopo la morte. Ora troviamo serî lamenti sulla discordia di principi e di città in Italia, sull' imminente sciagura, sulla corruzione, ora scherno pungente di vana scienza e di puerili superstizioni. Gli interlocutori sono Caronte, Eaco, Minosse, Mercurio ed altri. Dal suo modello greco l'autore ha egregiamente imparato l'arte del dialogo, il vivace alternarsi del discorso, la facilità con cui passa continuamente da un argomento all' altro, gli scherzi spiritosi. Ma codesti esseri dell'inferno pagano depongono talvolta la maschera classica, parlano con lode di Dio e di Cristo, svolgono principî di virtù e di pietà cristiana. In un luogo Mer-

curio ha un dialogo con tre grammatici, e più tardi questi attaccano un ameno litigio prima a parole, poi a pugni, così che il Dio deve intromettersi. Il tutto si chiude con una bellissima scena: Caronte, tragittando sulla sua navicella una schiera di anime, le quali hanno ancora ad esser giudicate, le interroga ad una ad una intorno alla loro vita passata e dice loro che cosa le aspetti. Vi è una meretrice col suo ganzo, un vecchio cardinale; un frate che passò più volte di un ordine in un altro per meglio ingannare le donne, un vescovo che si impinguò coi beni della chiesa e fece l'usuraio. Una povera fanciulla racconta la storia della sua seduzione per opera di un ecclesiastico, una novella nello stile di quelle di Masuccio. I preti ed i grammatici sono qui, come altrove, fatti principalmente segno alla satira del Pontano. Ma come egli d'altra parte esaltava con entusiasmo uomini di chiesa rispettabili, un Mariano ed un Egidio, così condannava solo gli ignoranti e presuntuosi anatomisti della parola, le loro zuffe per futili piccolezze e teneva la grammatica per sé stessa in altissimo pregio. Nelle discussioni dell' accademia essa doveva avere, secondo le prescrizioni del Panormita (*Antoniana lege*, vedi l'*Actius*, p. 1404), un posto saliente, come lo ha anche negli scritti del Pontano; egli ama specialmente le etimologie, perfino anche nei componimenti poetici, come mostra l'elegia sull'origine degli scherzi (*lepores*), rappresentati come figli gemelli della grazia Dulcidia (*De amore coniug.*, l. II, cfr. *De Sermone*, I, 9).

I numerosi trattati di filosofia morale del Pontano muovono dall'*Etica* di Aristotile; delle idee di questa lo vediamo sempre imbevuto, sia che insegni in generale i principî morali e la virtù, che secondo il suo concetto è guida di tutte le altre, nei cinque libri *De prudentia*, sia che tratti più minutamente delle singole virtù comprese nell'enumerazione di Aristotile, nei libri *De fortitudine, De liberalitate, De magnificentia*, ecc. Nondimeno è da notare, come egli abbia svolto o messi in rilievo alcuni punti della dottrina aristotelica. Di fronte alla glorificazione cristiana della povertà e della miseria egli ritorna alla più serena concezione greca della virtù e con Aristotile dichiara desiderabili per la perfezione della vita certi beni esteriori: « Imperciocché, se a conseguire la felicità, beni di tre specie fan d'uopo, del corpo, della fortuna e dell'animo, l'uomo che aspira alla virtù, aggiungerà ai beni del corpo, dati dalla natura, ancor questo, che egli

abbondi pure di comodi esterni e di beni quanto basta » (*De prud.*, II, 12). E benché abbia più alta stima della contemplazione, pure dà, come il Landino, anche alla vita attiva i suoi diritti, dacché l'uomo, come membro della società non può sottrarsi ai doveri, che questa gli impone. L'imperturbata quiete contemplativa è il frutto della vecchiaia, la ricompensa dopo l'azione nel ricordo dell'esistenza bene passata (*De prud.*, I, 31), ed egli propone come esempio la vita stessa ritirata, che menava nel tempo in cui scrisse il trattato della prudenza (1496).

Il fondamento della virtù è costituito dagli affetti naturali; nel dar loro la giusta misura consiste l'azione virtuosa, la quale è la forma che essi ricevono dalla ragione. Anche presso Aristotile sono le affezioni e le azioni (πάθη καὶ πράξεις) quelle che sono dalla virtù regolate ed obbligate a serbare il giusto mezzo fra i due estremi. Ma il Pontano rappresenta gli affetti proprio come i motori dell'attività umana e quindi della virtù, opponendosi al concetto ascetico, che considera gli impulsi naturali come il male e vuole saperli interamente reprimere. E polemizza con Cicerone, il quale chiamava gli affetti malattie dell' anima; essi anzi non ci sono dati inutilmente: « sono in certo modo i primi elementi delle virtù; imperocché è necessario essere mossi e subire un influsso (*affici*); e, se non si riceva prima questo influsso, non si comincia ad agire... Ed il primo eccitamento viene dai sensi, attraverso i quali, come attraverso a finestre, ha luogo l' accesso all'animo; questo poi, mediante la ragione, seda, modera, governa codesti movimenti e quale duce, non permette che deviino dal retto sentiero » (*De fort.*, I, 2). Che cosa, egli dice, conduce i soldati alla morte se non un affetto, l'amore per la patria? Quanto soffrono per amore i genitori per i figliuoli! Di quali grandi cose è madre l'avidità di sapere! In codesta difesa della partecipazione della natura alla virtù umana, dei fondamenti naturali della sua legge il Pontano si distingue dunque anche dai platonici fiorentini, i quali si attenevano alla concezione medievale, e si avvicina alle idee del secolo XVIII. Se non che come è determinata la misura ed il mezzo fra gli estremi? Qui era la deficienza riconosciuta del principio aristotelico; il Pontano cerca di dare una più solida norma alla scelta della ragione; essa deve ogni volta regolarsi secondo le circostanze e le condizioni e secondo i costumi, le usanze e le leggi vigenti (*De prud.*, II, 13),

con che è tolto l'assoluto del comando e ne è riconosciuta la mutabilità a seconda dei tempi e dei luoghi. Con tutto ciò i precetti morali conservano pur sempre nella loro generalità qualche cosa di vago, non sono facili ad usarsi nella pratica ed il Pontano trova perciò un opportuno complemento di essi nei numerosi esempî, che mostrano virtù e vizî vivi nei singoli casi. La maggior parte di essi è naturalmente tratta dall'antichità, ma egli dà pur anche abbastanza spesso altri esempî, storielle ed aneddoti, che sono ben raccontati ed hanno per noi un grande interesse.

L'attività letteraria del Pontano fu di una straordinaria multilateralità. Scrisse la storia della guerra fra re Ferdinando e Giovanni d'Anjou, della quale era stato testimonio oculare, nei sei libri *De bello neapolitano*. Nel 1499, a settantadue anni, compose uno scritto *De Sermone* in sei libri sul buon uso dell'umana parola nelle relazioni private, sulle sue virtù, come egli le chiama, cioè il giusto buon umore (*facecitas*) (1), che procura sollievo dalla serietà e dalla fatica, e la veracità, che serve di fondamento alla vita civile. Nei quattordici libri *De rebus coelestibus* ed in parecchi lavori astronomici minori si mostrò credente nell'astrologia, vantò questa scienza di fronte agli attacchi del Pico, come verace e quasi divina (cfr. *Aegidius*, p. 1496). Ma la sua opinione era però moderata, suppergiù come quella di Dante, ed egli deride i profeti ciarlatani, crede che l'avvenire possa essere preannunziato solo all'ingrosso ed in generale, non nelle particolarità, perché agli influssi delle stelle possono controperare tante altre cause incalcolabili. Oltre di che quelli agiscono soltanto sugli elementi e su ciò che da questi risulta, dunque sulla materia; lo spirito, e quindi il volere, è indipendente; può bensì trovare nelle cose opposizione e seduzione, ma mantiene il suo dominio, seguendo la ragione. Certe inclinazioni dell'uomo si possono determinare fin dalla nascita, ma non il suo carattere e la sua sorte.

Lo stesso argomento che nella grande opera astronomica in prosa, trattò il Pontano in un poema in esametri, *Urania sive de stellis*, in cinque libri, dedicato a suo figlio Lucio Francesco. È dunque un poema didascalico, ma poiché ogni pianeta si personifica nella divinità pagana, di cui porta il nome, poiché si narrano miti sul-

---

(1) Questa parola egli coniò per designare l'*habitus* dell'*homo facetus*.

l'origine delle costellazioni, si apre una fonte di poesia in favole ed in ricche e splendide imaginazioni, come presso i grandi didattici romani, specialmente Virgilio ed Ovidio. Così vi troviamo la voluttuosa descrizione del regno di Venere, l'addomesticamento del toro per opera della ninfa (l'Industria, che lo mette al servigio dell'uomo), la storia di Proteo, che sotto forma di gambero inganna le ninfe, la navigazione sulla conchiglia di Venere sorta dal mare, che col suo canto infiamma d'amore la natura, la storia di Orfeo e della sua lira, quella di Perseo e di Andromeda, quella di Ercole ed Ila. Tali favole divengono per il lettore moderno la parte principale, e manifestamente lo sono abbastanza spesso anche per l'autore. Curioso è inoltre come nel poema si mescolino la coscienza scientifica e l'artistica e si alternino fra loro. Come filosofo e cristiano il Pontano nega l' esistenza degli dei, lamenta la superstizione, inneggia al dio uno, all'eterne e immutabili leggi della natura, spiega i miti in maniera razionalistica dai fenomeni naturali; ma ecco che l'artista ristabilisce l' antica divinità nel suo splendore pagano, si perde affascinato al suo cospetto e ce la pone dinanzi agli occhi raggiante di bellezza. Egli adorna e varia liberamente i racconti classici, spesso ne inventa anche di sana pianta con grazia ed abilità. Imagini voluttuose specialmente gli folleggiano di continuo nella fantasia, Ninfe, Driadi, Naiadi, che nelle selve, sui monti intrecciano carole, denudano le loro grazie, giocano nelle acque chiare, trasparenti e suscitano amore all'intorno o vezzeggiano con divinità fluviali o boschereccie. In questa ricca, anzi lussureggiante esplicazione de' mezzi della sua arte, sentiva con orgoglio di aver superato il poeta classico, che aveva trattato il medesimo argomento, Manilio, i cui *Astronomica* erano poi nel complesso un semplice trattato. Egli aveva supplito ciò che a questo mancava, come fa dire al Sannazaro sulla fine dell'*Actius,* e, chiudendo la stessa *Urania*, si figura come dopo la sua morte la gloria illuminerà il suo sepolcro e porterà il suo nome lontano fra i popoli, come gli uomini canteranno riconoscenti sulla sua tomba, alzando a lui inni di lode. Ed enumera i suoi meriti come scrittore e come uomo di stato, come pacificatore d'Italia, il cui monumento la dea coronerà pur col ramo d'olivo. È l'alta coscienza del proprio valore, di cui troviamo così frequenti espressioni nei poeti del rinascimento, fin dal Petrarca, anzi già fino da Dante e dal Mussato. Si avevano dinanzi agli occhi l'*Exegi*

monumentum di Orazio, le superbe parole di Ovidio sull' immortalità dell'opera sua.

Dei medesimi elementi poetici nella mitica personificazione della natura il Pontano si serve in ambedue i suoi poemi didattici minori, il libro *Meteororum*, sui fenomeni meteorologici, ed i due libri *De hortis Hesperidum*, sulla coltivazione dei cedri, una delle ultime sue opere, compiuta non prima del 1501, essendovi già lamentata la lontananza del Sannazaro.

Quantunque il Pontano fosse venuto dall'Umbria, la nuova patria se l'era fatto interamente suo, né mai la natura e il modo di sentire del mezzogiorno italiano ebbe più compiuta rappresentazione che ne' suoi versi. Quale immediata pittura sa egli fare delle impressioni suscitate dalle bellezze di codesto paese, dalle onde mormoranti, che paiono ridere sommessamente, dalle rive e dalle rupi echeggianti!

Aura dum aestivos relevat calores
Et leves fluctus agitant cachinni,
Dum sonant pulsae zephyris arenae
Antraque clamant..... (1).

La vita lasciva della capitale piena di splendore e di voluttà risuona dalle sue poesie d'amore, nelle quali trionfa senza veli la bellezza sensuale. I suoi facili e graziosi endecasillabi, nei quali esalta la vita molle dei bagni di Baia, motteggia gli amici e li esorta a prender parte a quell'ebbrezza di godimenti, riboccano di ardenti, affascinanti imagini di voluttà. Non vi troviamo l' indecenza nella sua grossolana sudiceria, come in Masuccio; bensì la sensualità appare nelle forme perfette di un'arte svolta dallo studio degli antichi. I numerosi diminutivi, quel dondolare e giocare colla ripetizione delle stesse parole, che il Pontano avea imparato da Catullo, dànno a codeste poesie anche esteriormente il carattere di una molle e voluttuosa eleganza. Non vi riconosciamo più il moralista dei trattati; basta confrontare gli insegnamenti, che ha dato al duca di Calabria intorno a' suoi doveri di principe nel libro *De principe*, colla dilettevole descrizione dei godimenti amorosi del principe nelle *Baiae*: tanto distingueva dunque il dominio della fantasia poetica da quello della vita pratica. Il moralista

(1) Ode a Patulcis ed Antiniana nei *Versus Lyrici*.

nella sua severità teorica esigeva più che non sperasse egli stesso di veder mai praticato in realtà, ed il poeta si prendeva una sfrenata libertà, perché voleva sapere il suo canto considerato solo come un gioco dell'imaginazione.

Nei due libri *Amores*, i quali spettano in parte ancora agli anni giovanili dell'autore e nei quali più che Catullo gli servirono di modello gli elegiaci, l'amore ha un carattere più serio ed appassionato ed accanto al tripudio della felicità ascoltiamo lamenti per crudeltà, per infedeltà e per morte. Anche nella lirica del Pontano, come nella didattica, troviamo il gusto per le favole; quivi pure egli racconta volentieri storie d'amore ed altre avventure delle divinità pagane sulla terra, miti sull'origine e trasformazioni di località, quali allora si amavano generalmente. Alla fine degli *Amores*, dove cantò la metamorfosi del giovane Sebeto nel fiume, che scorre vicino a Napoli, promise di onorare più tardi poeticamente anche le nozze di quello colla ninfa Partenopea, nella quale fin da tempi antichi si personificava la città stessa di Napoli e l'attuazione di questo pensiero diede a sua volta origine ad una poesia piena di grazia e di originalità, l'egloga *Lepidina*.

Il giovane contadino Macrone viene colla moglie Lepidina alla celebrazione delle nozze di Partenope e Sebeto. Per via si riposano e rammentano come in quel luogo essi si scambiassero i primi baci ed i primi pegni d'amore; abbiamo un vago idillio alla foggia di quelli di Lorenzo de'Medici, la rappresentazione vera, sebbene esteticamente idealizzata, del popolo co' suoi sentimenti, colla sua superstizione, un'amorosa osservazione della natura in codesta giovane coppia campestre. Lepidina loda la bellezza della sposa Partenope ed intanto si avvicina il corteo; prima uomini e donne di campagna, che alternativamente cantano una canzone nuziale, poi Nereidi, Mergellina, Resina, Ercli, Caprite. I giovani sposi si intrattengono a parlare di esse; Lepidina ne descrive al vivo le grazie, esprime timore che possano rubarle il cuore di Macrone e racconta di loro ciò che ha veduto od ha udito da sua madre. Il Tritone intona un canto, vantando i doni, che Ninfe e Tritoni recano alle nozze. Lepidina ha paura di quello, che un tempo la inseguì, e prega il marito di lasciare per sua sicurezza la riva; cammin facendo vedono le Ninfe della città (delle strade) e dei sobborghi ed arrivano fino alla casa del vecchio Meliseo, cioè del Pontano, ove si riposano. Quivi arriva la ninfa Planuri, una buona

conoscente di Lepidina, e chiacchierando con questa le enumera le divinità dei monti e delle selve, che ella ha veduto sfilare, Gauro colla moglie Campe, Misenio, Ursulone, Capodimonte, Vesevo ed altre, tutte in pittoresco costume coi loro doni caratteristici. Segue un breve canto alterno delle Driadi e delle Oreadi, un lamento della ninfa Patulci per il perduto Nivano e fra mezzo da capo la conversazione degli sposi che ascoltano. Finalmente compare la ninfa Antiniana, ella, che respinge tutti gli amanti e vive solo pel vecchio Meliseo, e che è la personificazione del possedimento del Pontano in Antignano sul Vomero. Ella canta l'Imeneo, il quale naturalmente ricorda quelli di Catullo, e la folla fa coro; alla nuova coppia augura prosperità e benedizione, ne annunzia la florida discendenza e per chiusa anche profetizza che due forestieri quivi un giorno poeteranno, Virgilio ed il Pontano stesso.

Nell' unione e nella fusione dell' elemento mitico colla rappresentazione naturale della vita del popolo la *Lepidina* è invenzione unica nel suo genere. Alla foggia classica il Pontano ha popolato le incantevoli rive del golfo di Napoli con un mondo di divinità, le quali non sono già puri nomi ed astrazioni, ma gli appaiono come figure concrete. L'amore per quei giardini, per quei monti, per quei fiumi, per quei paeselli, egli rivolse sulle creazioni della sua fantasia, nelle quali li personificava, le adornò di tutte le grazie seducenti, che sentiva nello splendore e nella varietà del paesaggio. Queste ninfe, Mergellina, Patulci, Antiniana, Prochite, Resina, o comunque si chiamino, ricevono della divinità classica la bellezza estetica, ma divengono insieme moderne, sono figure del popolo napoletano. Le ninfe della città e dei sobborghi sono descritte da Lepidina, che assai ben le conosce di persona, come fanciulle operose, che coltivano il giardino, filano, ricamano, cucinano ciambelle ed intanto tendono l' occhio per trovarsi un buon marito. Planuri e Porticina lavano insieme delle rape alla fontana di piazza del Carmine, mentre parlano fra loro dell'aspetto di Vesevo, il gigante dei monti.

Ma codesto cantore della bellezza sensuale e della voluttà è insieme il cantore degli affetti più intimi, della felicità domestica e delle gioie tranquille della vita famigliare. Per poter comodamente introdurre nelle sue classiche fantasie la moglie Adriana Sassone, che aveva sposato fino dal principio del 1462, la chiamò Ariadna e questo caro nome si incontra dovunque nelle

sue poesie. Perfino egli mescola con ingenua disinvoltura l'espressione di quei sentimenti fra i quadri scollacciati de' suoi *Endecasillabi*; in una di queste poesie esorta la moglie ed i figli a festeggiare il suo natalizio, descrive il banchetto campestre, che li attende nella villa, ed in un altro componimento meravigliosamente bello celebra la sua Ariadna, il cui amore gli toglie il peso della vecchiaia, così che, non ostante i capelli grigi, può rappresentare le passioni dei giovani, canta il proprio amore per quella, dipinge con paragoni lussureggianti di colori, come nel bollore della gioventù, la potenza delle grazie di lei, che hanno avvinto il suo cuore. Nell'egloga *Coryle* Antiniana canta all'ombra dell'avellano una vaga elegia, in cui narra come una volta le ninfe rubassero ad Amore dormiente le sue armi, lo legassero e gli bendassero gli occhi, come alle sue grida accorresse in aiuto Ariadna e come il piccino la prendesse per sua madre Venere, i baci di lei per i baci di questa. Il Pontano è uno de' pochi poeti, che abbiano cantato la moglie e, ch'è più, ei la cantò con slancio ed ardore, perché per lui rimase sempre l'amata. Questo era allora per la poesia un argomento nuovo; poiché il culto dell'arte pagana riconduceva dall'amore mistico platonico al naturale, anche il matrimonio ridivenne poetico. Poesie di tal genere alla o sulla moglie sono oggi per lo più fredde, perché questo affetto rifugge dalla pubblicità e nasconde la sua vera forma sotto il velo della decenza ufficiale. L'arte classica non conosce questo ritegno, rappresenta anche in questo caso la bella natura senza riguardo, la esalta nella sua casta purezza, che non abbisogna di veli. E così la pensava anche il rinascimento; si veda, p. es., come Francesco Filelfo parla nelle sue satire (VI, 3) della morta sua Teodora.

Le elegie dei tre libri *De amore coniugali* accompagnano fin dal principio le diverse vicende della vita coniugale nella gioia e nel dolore. La prima poesia parla all'elegia stessa; questa è da capo una bella ninfa favorita dagli dei, che nella sua patria l'Umbria (di dove era Properzio) amava il dio fluviale Clitumno; invocata appare benignamente nella casa del poeta ed esorta la fanciulla a non guardare alla ricchezza, ma ad amare il cantore. In quel tempo Ariadna era ancora sua fidanzata. Seguono un duplice Imeneo appunto per le nozze di lui ed una poesia, che egli dirige alla moglie il giorno dopo il matrimonio. Indi vengono melanconici lamenti per la lontananza; la guerra lo ha costretto a separarsi dall'amata ed

egli la prega a serbar fedele memoria di lui, a guardare virtuosamente l'onore della casa, a passare le notti tessendo, i giorni ricamando, come Penelope; dipinge la felicità della loro riunione, come ella gli si attaccherà al collo e si rinnoverà per loro il canto nuziale. Un'altra volta manda consigli per l'educazione delle tre figlie, non perché la moglie ne abbisogni, ma affinché ella veda che anche assente egli vuole prendere la sua parte alle cure famigliari. Un canto lamenta gli esagerati acconciamenti delle donne ed ammaestra coll' esempio delle belle fanciulle amanti del lusso, che furono trasformate in Sirene. Poi lo vediamo, di nuovo felice in sua casa, esultante per la nascita del figlio Lucio Francesco, comporre per il piccino le ninne-nanne. Queste *Naeniae* sono mirabili nella loro semplicità; come il poeta ha saputo cogliere la vita, i toni naturali, intimi dell'amor materno, i piccoli espedienti, le amabili invenzioni, con cui la madre addormenta il bambino, lo calma, lo rende docile! Vengono in iscena le sorelline, il cagnolino, lo si loda, lo si carezza con mille lusinghe, oppure si nomina l'Orco minaccioso od i bambini brutti come esemplare avvertimento. E quivi egli fa il suo latino cinguettare e bamboleggiare, rendendolo una vera lingua infantile; questi distici colle poche e semplici parole, coll'uniforme dondolare delle loro ripetizioni hanno qualche cosa che calma e concilia il sonno, del pari che le vere ninne-nanne. Come il Pontano sapesse trasportarsi in codesto mondo infantile, vediamo anche nell'attraente quadretto di genere pieno di naturalezza dell'egloga *Quinquennius*, dialogo tra la madre ed il fanciullo, che ella ammaestra, rispondendo alle sue domande ingenue giusta la sua intelligenza, e che infine addormenta cantando.

I coniugi cominciano ad invecchiare; è venuta la pace e dopo le lunghe fatiche della vita si presenta loro il sollievo della tranquillità. Il poeta lascia il rumore e le cure della città; in seno alla natura, nel prediletto giardino di Antignano trova conforto ed occupazione e la fedele consorte gli è guida; or finalmente può vivere a sé ed a'suoi; *vis mortem fallere, vive tibi.* I figli sono divenuti adulti, e, come un giorno per sé stesso, così egli intona il canto nuziale anche per le figlie, per Aurelia ed Eugenia; perché la terza, Lucia, è morta già prima. Questi imenei sono pur essi bellissimi ed esaltano non meno senza velo l'amore, benché il padre canti per le proprie figlie.

Così queste elegie ci dànno la più compiuta imagine di una

tenera vita di famiglia. Certo questa non ci appare del tutto così tranquilla ed armonica in quella scena del dialogo *Antonius*, che ci permette di gettare uno sguardo nell'interno della casa del poeta. Quivi la bella Ariadna infiammata di gelosia garrisce l'infedele marito ed egli sopporta ridendo il rabbuffo, come pare, ben meritato. Il figlioletto Lucio Francesco, che viene dalla casa, ha udito più che non sia conveniente per la sua età, è stato anche ad origliare, mentre la madre si confessava ed enumerava al prete, invece che i suoi, i peccati del marito, dicendogli come questi non lasci in pace neppure le schiave nere della casa. Il fanciullo racconta tutto ciò con molta ingenuità e sembra prenda piuttosto le parti del leggiero suo padre. Il Pontano avrà esagerato per far ridere gli amici, sebbene evidentemente il cielo della sua vita coniugale non fosse sempre così puro, come appare nella poesia; in questa andava oltre il vero coll'idealizzazione, nel dialogo col motteggio di sé stesso. Di gran lunga peggiore è la spiacevole scena alla fine dell'*Asinus*, nella quale il vecchio poeta stringe col suo contadino Faselio un contratto riguardo alla donna, che questi sta per isposare: quivi il realismo del Pontano è diventato cinismo.

Ma se questo stridente contrasto ci colpisce, tuttavia il calore delle sue poesie non lascia sorgere dubbio sulla sincerità de'suoi sentimenti. Ariadna morì nel 1491; egli consacrò alla memoria di lei una cappella, che fece erigere accanto alla sua casa, che adornò con cura amorosa e nella quale celebrava religiosamente ogni mese la sua commemorazione. Da quel tempo il lamento per la morte di Ariadna si spande per tutti i suoi scritti; ma in nessuno trovò un'espressione così commovente come nell'egloga *Melisaeus*. Quivi la dolorosa rimembranza gli mostra la cara defunta tutta affaccendata nelle piccole occupazioni della vita giornaliera, nella cura gelosa dei suoi, sua compagna nella coltivazione del giardino ed in casa intenta ed esperta nel fuso e nell'ago, accompagnare il suo lavoro col canto, cui la rondine risponde dal tetto, mentre le tortorelle scherzano a lei dintorno attendendone il cibo. Nondimeno i pastori dell' egloga predicono già che il tempo recherà conforto al vecchio Meliseo ed egli ritornerà alla solita attività. Ed infatti passò a seconde nozze con una giovane ferrarese, che chiama Stella, e che nelle elegie de'suoi *Eridani* canta con lo stesso ardore sensuale, che spira dalla sua lirica anteriore. Così la natura del Pontano ci presenta un'altra contradizione,

alla quale egli passa sopra senza difficoltà. Nella prima poesia del secondo libro si giustifica presso Ariadna di questo amore per Stella: voglia ella concedere alla sua vecchiaia questo breve gioco; presto sarà ricongiunto con lei e nell' Elisio celebreranno di nuovo le loro nozze. Quale disinvoltura! Resta fedele all'amore per la morta e pure canta un'altra e come la canta!

Nel 1498 il Pontano ebbe ancora il dolore di perdere il figlio in età di trent'anni. Lo piange in sei poesie giambiche ed è profondamente commovente l'ultima elegia degli *Eridani* ad Ariadna, la quale ora ha di nuovo il figlio presso di sé. Anche nel dolore e nella vecchiaia lo confortano l'arte e la bella natura. Nella magnifica poesia allo storico veneziano Marcantonio Sabellico (verso la fine degli *Eridani*) enumera le afflizioni, che lo hanno colpito: ha perduto il figlio, i nipoti, il genero, due re, ai quali era come padre, ha perduto la moglie, una parte dell'anima sua, la più gran parte di sé stesso, venne la guerra francese e ci rimise la sua alta posizione; ma il suo spirito è intatto, gli rimane il canto, presso le onde fresche del Sebeto vede giocare le Najadi, vede adornarsi le fanciulle, che si sono bagnate nel lago Lucrino; lui invita Antiniana nel verde speco, lui rallegra Patulci colle grazie del suo aspetto; Stella intreccia corone e le rupi di Posilipo, le pendici del Vesuvio risuonano dei canti a Stella. La sua inesauribile serenità rischiara anche la morte. Lo si vede soprattutto nelle sue poesie sepolcrali (*Tumuli*): quale splendore di luce brilla su queste tombe! Fiori e profumi le circondano; danzano loro intorno ninfe e Muse. Ed anche quivi ammiriamo nel Pontano quella dote della plasticità concreta nella rappresentazione degli oggetti astratti, che ha comune cogli antichi; simboli, allegorie, figure mitologiche si animano come se avessero per noi ancora realtà. Come appaiono vaghe le sorelle Pierie sul sepolcro del Panormita!

Pierides tristem ad tumulum effudere querelas,
  Pierides passis post sua terga comis . . . . .
En audis, sonet ut lenis concentibus aura?
  Ut strepat applausu concita terra pedum?

Il poeta ama di far rifiorire dalla morte la vita, di far risuscitare più belli i trapassati e di dipingere quella più bella esistenza.

A base sta il pensiero dell'oltretomba cristiano, ma rimane velato sotto le fantasie pagane; nell'Eliso continuano per i defunti i godimenti, le occupazioni, gli affetti della terra. Il Marullo non è più, le Muse lo hanno rapito; ora egli vive beato nelle grotte dell'Elicona, nel bosco aonio; belle fanciulle intrecciano con lui al suon della lira danze e canzoni, le selve rispondono, le rive tributano applausi. Così il Pontano inneggia alla felicità della moglie del Panormita Laura Arcelia, che Imeneo or di nuovo congiunge nell'Eliso col suo Antonio. E nell'ultimo *Tumulus* ei canta la propria sua tomba. Quivi sta a guardia la Fama, caccia coi colpi delle sue ali l'oscurità, annuncia colla sua tromba la gloria di lui; ma di giorno i suoi Mani vagano per i prati deliziosi, al mormorio delle acque, tra Ninfe e Grazie; risuonano le auree corde, risuona dolcemente l'aria, e la notte egli riposa di nuovo fra le braccia di Ariadna. Così al vecchio sorride la prossima fine, anche nella morte non vede che bellezza e grazia.

Il Pontano non usò mai l'italiano nelle sue opere letterarie, bensì sempre il latino; ma egli si serve di questo come della sua propria lingua, poiché gli era divenuto così famigliare, che poteva riprodurre con esso le note più spontanee e più intime della vita, che poteva comporre in latino le sue ninne-nanne. Il Petrarca, che primo dopo la corruzione della latinità nel medio evo, diede al suo stile una maggiore correttezza, si trovava ancora troppo oppresso da' suoi modelli. Nel secolo XV invece, dopo che gli studî incessanti, che dominavano tutta la vita dei letterati, ebbero superate le difficoltà, alcuni arrivarono al punto d'impossessarsi del latino, di fare il miracolo e di ridare la vita alla lingua morta. Il Pontano ed il Poliziano scrivevano il latino non solo correttamente, mà con eleganza, grazia e freschezza e si formarono in esso uno stile originale. Anzi il Pontano poneva questa vivacità al di sopra della correttezza; adoperò parole non latine e ne latineggiò di italiane, quando l'antichità, non avendo la cosa, mancava anche dell'espressione. Nella poesia gli è caratteristico l'uso frequente dei diminutivi, specialmente derivati anche da aggettivi, onde la forma acquista qualche cosa di leggiadramente vezzeggiativo, che però passando talvolta i limiti degenera innegabilmente anche nell'ammanierato.

Il membro più importante dell'accademia napoletana dopo esso il Pontano era Jacopo Sannazaro. La sua famiglia era da lungo

tempo venuta di Spagna e si era stabilita nell'Italia superiore in un villaggio della Lomellina detto S. Nazario, dal quale il casato prese il suo nome. Niccolò Sannazaro andò a Napoli nel 1380 con Carlo III di Durazzo e quivi la famiglia divenne ricca ed autorevole. Ma il nipote di quel Niccolò, un altro Niccolò, si trovava in condizioni modeste, quando il 28 luglio 1428 venne alla luce suo figlio Jacopo. Morto ben presto il padre, la madre Masella o, come il poeta diceva latineggiandone il nome, Massilia, lasciò Napoli con lui e col figlio minore Marcantonio e dimorò con loro un certo tempo su quel di Salerno. Al giovinetto piacque quella pace e solitudine campestre, che divenne il motivo della sua predilezione per la poesia idillica. Al più ventenne ritornò a Napoli, entrò in istretta relazione d'amicizia col Pontano e con altri eruditi ed acquistò la grazia del duca di Calabria, cui seguì nella spedizione di Toscana (1479) e contro i Turchi ad Otranto (1481); allora portò pur egli le armi. Ma più intima relazione strinse col secondo figlio del re, il principe Federigo.

Come a Firenze e nelle città dell'Italia superiore, così anche a Napoli si cominciò in quel tempo a trovar gusto nelle rappresentazioni teatrali, ed erano colà in ispecial voga i componimenti buffoneschi. Abbiamo notizie di undici farse di Pietro Antonio Caracciolo, una delle quali, il *Magico*, si è conservata integralmente; questa fu data dinanzi a re Ferdinando I, quindi al più tardi nel 1493, un'altra, quella dell'ammalato e dei tre medici, dinanzi al duca Ferdinando di Calabria, cioè nel 1494 (1), o piuttosto fra il 1496 ed il 1501, se si allude all'altro Ferdinando, figlio di re Federigo; invece nella farsa della sposa e dello sposo è nominato l'anno 1514. Queste farse sono con un più largo svolgimento e prese isolatamente scene del genere di quelle che anche in Toscana si inserivano come intermezzi nelle rappresentazioni, cioè quadri comici di costumi, che destavano l'ilarità del pubblico. Così in quella della sposa e dello sposo si vedeva una fanciulla del popolo, che ha posto gli occhi addosso ad un giovane e lo fa suo marito coll'intromissione di una vecchia; allora segue la pro-

(1) Solo dopo la morte di Ferdinando I, suo nipote ebbe il titolo di duca di Calabria e lo conservò fino al principio del 1495, quando divenne re. Ma in quel tempo procelloso è poco verosimile abbia avuto luogo la rappresentazione.

messa di matrimonio, il notaio stende con formule burlesche il contratto nuziale, il quale si distingue per la grande indulgenza reciproca degli sposi ed il *preite* li marita in forma pure burlesca. In due farse appariva un ammalato co' suoi medici, le figure umoristiche predilette dalle rappresentazioni, un'altra era il dialogo di due mendicanti. Oppure venivano in iscena anche figure caratteristiche isolate, un interprete, un mago, che vanta le sue arti ed evoca dall'Inferno le anime di Diogene, di Aristippo e di Catone per far loro snocciolare adulazioni a re Ferdinando. Tali monologhi poi erano recitati dal poeta stesso convenientemente travestito. La recitazione aveva sempre luogo dinanzi a persone altolocate; la buona società si dilettava degli atti goffi e sgarbati del basso popolo, come ancor oggi di Pulcinella e di Pascariello. Simili buffonate si chiamarono più tardi *Farse cavaiole*, perché spesso vi prendevano parte abitanti della località La Cava, la cui semplicità era proverbiale; già anche in una farsa del Caracciolo compaiono due Cavaiuoli. Le lingua è dialettale ed il metro consiste in endecasillabi, ciascuno dei quali è legato al seguente mediante rima interna dopo la settima sillaba; solo al principio sta un settenario:

Don Mattalena mia,
Dove vai per questa via — così affannata?
Che cosa t'è incontrata? — Per trovarte
Venea, ch'aio ad parlarte. — Et de che cosa.....

Per una di simili rappresentazioni di corte il Sannazaro scrisse, ad istanza del principe Federigo, il suo *Gliommero*; ma questa poesia, che è andata perduta, non era propriamente drammatica, bensì una frottola destinata alla recitazione comica; secondo l'antico biografo Crispo, vi erano riunite insieme a caso frasi e parole sgarbate d'ogni specie dell'antico dialetto napoletano, con digressioni molto ridicole, ed a ciò si adatta anche la designazione napoletana *gliuommaro*, cioè *gomitolo*. Però il Sannazaro impiegò il suo talento anche per ispettacoli di carattere più serio. Un suo componimento fu dato il 4 marzo 1492 dinanzi al duca di Calabria nella festa per la celebrazione della presa di Granata avvenuta il 2 gennaio; tempo e scopo sono dunque gli stessi che quelli della *Historia Baetica* di Carlo Verardi rappresentata a Roma. Nella sala di Castel Capuano, dove si recitò, stava un bel tempio a colonne, dal quale era cacciato Maometto, mentre sulla

sommità si piantava una bandiera colla Croce e le armi di Castiglia. Allora Maometto cominciava il suo lamento, e dopo la sua partenza, veniva in iscena la Fede rallegrandosi, lodava re Ferdinando e prometteva pronta vittoria anche in Oriente. In appresso il tempio era portato in fondo alla sala ed appariva la Letizia con tre compagne cantando e sonando: quella si volgeva al nobile pubblico, nominava singolarmente facendone lodi alcuni degli spettatori, il re, la regina, principi e principesse e si scopriva, per allietarli, in tutto il suo splendore la faccia. Infine si presentarono dei trombettieri e la società della corte intrecciò una danza con fiaccole. Tali spettacoli erano, non ostante l'intenzione più seria, chiamati allora pur sempre farse, perché hanno comuni colle piccole composizioni popolari la semplicità ed irregolarità dell'organismo e la forma degli endecasillabi con rima interna; solo la lingua è la letteraria. Due giorni più tardi, il 6 marzo, egualmente per celebrare la conquista di Granata, fu rappresentata, nella sala del principe di Altamura, con gran pompa un'altra farsa del Sannazaro intitolata *Il Trionfo della Fama.* V' hanno parecchie altre sue composizioni di tal genere; *L'ambasciaria del Soldano* è una galanteria per una dama della corte, ai piedi della quale un messo del Sultano con doni depone il cuore del suo signore; in un'altra è rappresentata Venere, che va in traccia di Amore andato perduto (secondo Mosco), ed una terza (*La giovane e la vecchia*) esorta in due monologhi a godere la gioventù e la bellezza, che fuggono rapidamente. Farse con personificazioni ed in omaggio dei principi compose intorno allo stesso tempo anche Giosuè Capasso, come quella intitolata *Il Bene e il male*, che fu recitata dinanzi a re Federico.

A quanto dice il Sannazaro stesso nell'elegia a Cassandra Marchese (*Eleg.* III, 2, 35), pare che egli abbia cominciato la sua opera pastorale, *L'Arcadia*, ancora al tempo del soggiorno campestre su quel di Salerno; ma solo più tardi la condusse innanzi. Le prime dieci prose ed egloghe sono contenute già in un manoscritto del 1489; l'XI e la XII furono aggiunte solo fra il 1502 ed il 1504. L'amore, ci dice l'autore nella settima prosa, divenne in lui così tormentoso e pareva insieme così senza speranza, che egli deliberò di cercare un rimedio nella lontananza e lasciò Napoli. Il sonetto *Lasso me, non son questi i colli e l'acque* si riferirà a questa partenza dalla città, dove lasciava le due persone più care, il principe Federigo e l'amata, la quale, secondo il suo bio-

grafo Crispo, era una Carmosina Bonifacio. Probabilmente andò in campagna nei possedimenti di sua famiglia, ma nella sua opera finge di essersi recato in Arcadia, dove, pieno di dolore e di melanconia, dimora come pastore fra pastori e prende parte alle loro feste, ai giuochi, ai canti, dove ode delle loro magiche arti, assiste ad un funerale, ascolta i lamenti e i racconti del loro amore e piange i suoi proprî dolori. Queste scene campestri egli rappresenta nelle prime undici prose, a ciascuna delle quali tien dietro un'egloga. Nell'ultima prosa (XII) si narra come per una via sotterranea, per la quale, come l'Aristeo di Virgilio, vide le sorgenti dei fiumi, sia stato da una ninfa ricondotto in patria; quivi egli ascolta ancora, nella XII egloga, il canto alterno dei due pastori napoletani Barcinio e Summonzio sul dolore di Meliseo per la morte della sua Filli; frattanto l' amata stessa del poeta è pur morta, onde egli finisce colla lamentevole chiusa *Alla zampogna.* Per la costituzione esteriore dell'opera gli servì di modello l'*Ameto* del Boccaccio, dove si mescolavano, come qui, versi e prosa. L'influsso del Boccaccio si manifesta anche specialmente nello stile contorto ed artificioso ed in alcune particolarità, come nella descrizione della bella ninfa Amaranta (Prosa IV), che è fatta nella foggia di minuta enumerazione propria dell'*Ameto.* In generale però gli argomenti e l'esposizione sono desunti dagli antichi, da Teocrito, da Virgilio, da Ovidio e da altri; abbiamo dinanzi un paesaggio classico, con pastori classici, usanze, divinità e feste antiche. Il Sannazaro non coglie la natura direttamente nella sua semplicità ed ingenuità, ma la osserva attraverso le opere degli antichi. Spirito moderno vi penetra certamente, ma moderni non sono gli elementi idillici, bensì è tale l'espressione raffinata del sentimento derivata dalla poesia petrarchesca. Infatti sotto la veste di codesti pastori si nascondono uomini della società elevata e colta, anzi tutto il poeta stesso, poi Pietro Summonte rappresentato in Summonzio, il Cariteo in Barcinio, così chiamato perché era di Barcellona (Barcino), il Pontano in Meliseo, Gianfrancesco Caracciolo.

Dai contemporanei l'*Arcadia* fu accolta con grandissima ammirazione; nel secolo XVI ne uscirono cinquantanove edizioni; l'opera parve il più perfetto modello del genere, uno sforzo meraviglioso della fantasia poetica, che trasportava per la durata di una sì vasta composizione l'autore dalla realtà in una sfera del tutto ideale. Se non che era uno sforzo artificiale codesto, dal quale

nascevano certi idillî coi loro pastori e le loro pastorelle tipiche, colle loro gare di canto e i loro lamenti amorosi. Nella Toscana, in Lorenzo de' Medici e nel Poliziano trovammo il benefico influsso della poesia popolare, che rinfrescava questo genere; così la svariata vita popolare moderna si insinua nelle egloghe del Pontano insieme con una gran ricchezza di sentimento personale. Nulla di tutto ciò abbiamo nel Sannazaro; nell' ultima egloga, dove prese appunto a modello il *Melisaeus* del Pontano, cambiò con grande svantaggio tutta la situazione; in luogo di quella commovente rappresentazione del vecchio inconsolabile, privato della consorte, qui abbiamo solo il tipico motivo del pastore e della fanciulla; in luogo delle memorie, in cui la morta rivive, solo lamenti generali. Piuttosto ci può commuovere la XI egloga, il tenero, melanconico canto di Ergasto sulla tomba di sua madre Massilia, nella quale il Sannazaro pianse verosimilmente la propria madre. Anche la forma metrica delle egloghe non era felice; la più comune è la terzina di endecasillabi sdruccioli, poi talvolta la canzone, la sestina, finalmente anche gli endecasillabi con rima interna, quali li conosciamo dalle farse. Le terzine si trovano digià nell'*Ameto*, poi regolarmente nelle egloghe del secolo XV e quindi nel Boiardo, che usò anche già per la massima parte della sua sesta egloga gli sdruccioli. Il Poliziano si servì, come si è visto, di questi molto acconciamente in alcune stanze della *Giostra*, dove descrisse il saltare e il danzare dei Baccanti; Luca Pulci scrisse già prima del 1470 in isdruccioli tutta la sesta delle sue *Pistole*, quella di Polifemo a Galatea, per imitare così la rozzezza e la scabrosità del linguaggio contadinesco; tale era manifestamente anche l'intenzione del Sannazaro, ma ripetuti con tanta insistenza quei versi producono un effetto di stanchezza e mettono capo solo ad un altro genere di ricercatezza e di affettazione. Oltre di che codesta forma difficile costringe troppo spesso il poeta a formare brutte e grottesche parole.

Di maggiore importanza poetica sono cinque egloghe latine del Sannazaro, gli idillî pescherecci, *Eclogae piscatoriae*, che egli replicatamente si vanta di aver ideato, merito che gli attribuisce anche l'Ariosto nell'*Orlando* (XLVI, 17) lodandolo come colui,

. . . . . ch'alle Camene
Lasciar fa i monti, ed abitar le arene.

Ciò non è propriamente del tutto vero; l'idillio XXI di Teocrito è un dialogo di due pescatori e nella Galatea, sebbene il Ciclope apparisca come pastore, scena era tuttavia la riva del mare. Il Sannazaro però fu colui che svolse questi scarsi germi e, sebbene nel resto gli argomenti siano interamente rimasti gli antichi, — i lamenti del pescatore sulla morta amata (I), il lamento sulla crudeltà della bella (II), la gara di canto dei pescatori in lode delle loro fanciulle (III), le arti magiche della fanciulla, che vuol punire la durezza di cuore dell'amato (V), — pure mediante il cambiamento dell'ambiente e dei personaggi gli idillî hanno guadagnato in freschezza e vivacità. I luoghi, dei quali è in essi parola, sono le spiaggie della sua patria così cara al poeta, Chiatamone, Mergellina, Posilipo, Ischia, Capri e Baia, non più un'Arcadia imaginaria, onde i quadri divengono più naturali ed efficaci, tutta l'esposizione più ricca di realtà. Il Sannazaro possedeva sulla spiaggia di Mergellina una villa, la quale era prima appartenuta al principe Federigo e che questi gli aveva donata nel 1496, quando salì al trono. Quivi poteva osservare le occupazioni de' pescatori, imparare a conoscere i loro costumi, i quali nelle poesie appaiono certo classicamente idealizzati. Il suo nome accademico Actius lo designa come abitante e cantore delle rive del mare (*acta*), mentre era chiamato Sincerus per la purità de' suoi costumi. Alcuni luoghi delle *Piscatoriae* sono di grande bellezza; così nella quinta, il canto di Telgone, il quale rammenta con tristezza i favori usatigli un tempo da Galatea ora divenuta crudele, o la storia di Nisida (IV, 46), la quale, inseguita dal dio Pausilipo, si precipita nel mare e diviene isola. È uno di que' miti di metamorfosi, così frequenti in quel tempo, che il Sannazaro racconta anche altrove con garbo, cioè nei *Salices*, ove espone quello delle ninfe, che, inseguite dai satiri, si trasformarono nei salici lungo il Sebeto, e nelle *Elegie* (II, 4), ove narra l'origine del moro bianco.

Le canzoni e le sestine dell' *Arcadia* mostrano l' autore come petrarchista e tale egli appare naturalmente nella sua lirica italiana. Questo canzoniere dedicò a Cassandra Marchese, dama coltissima, alla quale fu legato negli anni più tardi della sua vita dalla più fidata amicizia e devozione od anche da amore platonico. La forma delle poesie è di gran lunga più perfetta che presso gli altri, che allora scrivevano sonetti e canzoni fuor di Toscana, e di una purezza e tornitura, che in un napoletano di

quel tempo è degna di ammirazione. Notevole è una canzone politica *Incliti spirti a cui fortuna arride*, composta nel 1486, esortazione ai baroni del regno sollevati a sottomettersi al principe ed a non macchiare di sangue la terra della patria.

Il meglio dell'opera poetica del Sannazaro sono i tre libri di elegie latine e gli altrettanti di epigrammi latini; sotto quest'ultimo titolo egli comprese, secondo il costume di allora, anche poesie alquanto lunghe, odi ed endecasillabi. È un fenomeno, che si ripete nell'età del rinascimento e che si incontra anche presso altre nazioni, questo di poeti che o non avendo trovato una lingua letteraria volgare ancora sviluppata o non trovando questa viva nel loro paese, ma dovendola attingere solo dai libri, si mostrarono più perfetti nel comporre in versi latini che nella lingua materna, perché chi abbisognava di una guida, la trovava meglio negli antichi, dai quali poteva imparare misura e parsimonia, chiarezza e plasticità concreta di espressione. Le poesie latine del Sannazaro sono ricche di eleganti rappresentazioni della natura idillica e di calde manifestazioni di una sincera amicizia, come specialmente la nona elegia del primo libro, che celebra il Pontano ed enumera gli svariati suoi scritti. Ma inoltre queste poesie sono un bel monumento di quell'elevato carattere, per il quale i contemporanei in generale amavano ed ammiravano il Sannazaro. Quando a Napoli nel 1495 i Francesi opprimevano gli abitanti con angherie e con prepotenze, egli alzò nobilmente indignato la sua voce nell'ottava elegia del primo libro ed in tuono di rimprovero implorò dal grancancelliere Pietro de Rochefort giustizia per il suo infelice paese. Quando i Francesi invasero il regno per la seconda volta sotto Luigi XII, egli vendette una buona parte del suo possedimento e corse col danaro ad Ischia per offrirlo a re Federigo come soccorso nelle strettezze e, quando la causa della dinastia aragonese fu perduta e Federigo si arrese a' Francesi, il poeta seguì l'amato signore nell'esiglio in Francia e colà gli rimase fedelmente accanto fino alla morte di lui (1504). E questo sacrificio non gli fu lieve; lo si vede dall'epigramma, che compose al momento della partenza: *Parthenope mihi culta, vale, blandissima Siren*, e che si può confrontare col sonetto scritto in un'occasione analoga *Lasso me, non son questi i colli e l'acque*, per riconoscere di quanto i versi latini del Sannazaro siano superiori ai suoi italiani. Come è solito dei Napoletani, il poeta amava la sua patria sopra tutto, e

ne rammentava con desiderio le incomparabili bellezze. Festeggiando il giorno di san Nazario, il quale aveva per lui e per la sua famiglia da esso nomata una speciale importanza, si rappresenta nel lontano occidente il colle di Posilipo co' suoi aranci, il mare ondeggiante, la fonte di Mergellina ed il piccolo santuario, che vi aveva fabbricato, vede in ispirito le barchette coronate di fronde colla lieta gioventù toccare la riva per la festa annuale e si desidera, come Ulisse, di rivedere, dopo sì lunghi errori nel paese de' barbari, il fumo, che sale dal tetto domestico (*Epigr.* II, 51). Ritornato a Napoli, serbò con rara fedeltà di sentimento memoria immutabilmente pietosa dei principi caduti, li cantò nei suoi versi, e nella sua nuova casa in città fece dipingere le loro azioni (*Eleg.* III, 3). In una poesia a Cassandra Marchese (*Eleg.* III, 2), rianda le vicende della propria vita e spiega con esse l'esaurimento della sua forza poetica, che non gli permise di raggiungere la più alta meta. Ma egli si conforta; gli neghino pure i posteri il nome di poeta esimio, basta che egli abbia serbato un cuore puro agli amici, fede inalterabile a' suoi re:

Prosit amicitiae sanctum per saecula nomen
Servasse et firmam regibus usque fidem.

Ed aveva ragione: il Sannazaro è uno di quelli, nei quali l'uomo è più grande del poeta; la sua fedeltà e la sua amicizia sono per lui una gloria più bella che l'*Arcadia* e le *Piscatoriae*.

Così anche il suo maggior poema latino in tre libri *De partu Virginis* è più un monumento del suo sentimento pio, che un'opera d'arte poetica. Vi deve aver lavorato intorno infaticabilmente limando e migliorando per vent'anni; finalmente nel 1526 lo pubblicò per le stampe con una dedica a papa Clemente VII. Il poeta aveva commesso un grande errore rivestendo di quella forma quell'argomento. La materia biblica si acconcia solo alla semplice narrazione leggendaria od all'inno, non all'estensione e allo splendore dell'epopea eroica. La storia sacra, la quale è dogmatizzata in una forma determinata, pone i ceppi alla fantasia e questa si rifà poi con pomposi accessorî in imagini e descrizioni classiche, che sono contrarie allo spirito dell'argomento. Nel Sannazaro per soprappiù l'azione stessa era un mistero, quindi incapace di una rappresentazione obbiettiva. Le sue imagini e le sue descrizioni sono talora per sé stesse riuscite, onde furono poi più volte imi-

tate perfino da Torquato Tasso, ma per il contenuto del poema rimangono oziose.

La sincera pietà, che lo ispirò a comporre il poema, manifestò anche nella costruzione di una chiesa entro al suo possedimento di Mergellina, costruzione che fu turbata nel 1528, quando i Francesi, che sotto il Lautrec assediavano Napoli e si erano stanziati nella villa, ne furono cacciati dagli Spagnuoli e questi demolirono gli edificî per impedire il loro ritorno. Perciò il Sannazaro serbò sino alla morte un forte rancore contro il governatore spagnuolo, il principe d'Orange. Dopo la partenza de' Francesi fece continuare la fabbrica della chiesa e la cedette, prima ancora che fosse del tutto compiuta, all'ordine dei serviti il 25 dicembre 1529. Nell'agosto dell'anno seguente morì in casa della sua Cassandra ed ebbe sepoltura in quella chiesa.

Se il contatto colla poesia popolare aveva recato nella lirica a Napoli, come a Firenze, un elemento di freschezza, d'altra parte i poeti di corte superarono pure, nella tendenza al nuovo ed allo smagliante, il petrarchismo per metafore ampollose e ricercati accostamenti di idee, e tale affettazione si impossessò delle forme popolari stesse, specialmente dello strambotto, il quale, come il sonetto ed il madrigale, assunse un carattere epigrammatico. Il Cariteo cantò la seconda moglie di Ferdinando I, Giovanna d'Aragona, come l'astro risplendente accanto al sole, al re, sotto il pseudonimo di Luna, e questo gli porse occasione a giochetti, in paragone dei quali impallidiscono quelli del Petrarca col nome di Laura. Egli è l'Endimione di codesta Luna, ma poiché la dama deve pur essere un sole, così la sua Luna diventa insieme un sole e, quando ella una volta è ammalata, il poeta prega Dio di non volerla rapire, di non volere in cielo due soli e due lune, specialmente perché il vecchio sole e la vecchia luna all'apparire di questi nuovi e più belli perderebbero tutto il loro splendore. Il Cariteo era di Barcellona, ed appunto perciò il suo amico il Sannazaro lo chiamò nell'*Arcadia* Barcinio; la lingua e la letteratura italiana, anzi tutto il Petrarca, esercitavano allora nella sua patria un notevole influsso, onde, venuto a Napoli, poté ben facilmente imparar a poetare in italiano, quantunque in lui si senta qua e là lo straniero. Egli conosceva anche i provenzali ed aveva tradotto in italiano le poesie di Folchetto di Marsiglia, che indarno Angelo Colocci fece cercare dopo la sua morte; un nipote del

Cariteo, Bartolomeo Casassagia, gliene preparò poi un'altra traduzione. Questi catalani, parlando essi stessi un dialetto provenzale, erano per gli italiani i primi interpreti della poesia trobadorica. Il Cariteo, il cui vero nome era Benedetto Garret, entrò al servizio di re Ferdinando I, e Ferdinando II lo inalzò al posto di segretario, occupato già dal Pontano. Nelle sue poesie lodò i principi aragonesi con sincero amore, accompagnò Ferdinando II, quando questi dovette cedere dinanzi a' Francesi (1495) e ritirarsi in Sicilia, e fece ritorno con lui, ma alla sua morte seguìta subito dopo perdette il segretariato, che aveva per sì poco tempo tenuto. Morì verso il 1515.

Quasi in ogni letteratura si ebbero periodi, nei quali il gusto degenerò nell' ampolloso, nei quali si prese per bello il meraviglioso, il sorprendente, l' abbagliante, per genio l'artificiosità, e specialmente si trovò diletto nella sottile esagerazione delle metafore. Periodo di tal fatta fu più tardi per l'Italia il secolo XVII, onde codesto stile poetico si chiamò secentismo oppure, dal suo rappresentante principale, marinismo. Ma alla fine del secolo XV e poi nel XVI una serie di poeti ci mostra già lo stesso falso indirizzo, così che essi furono designati come i precursori del Seicento. La galanteria della corte, il desiderio di superarsi a vicenda per ispirito e per invenzione negli omaggi alle alte dame, alle principesse, delle quali si faceva mostra di essere innamorati, di strappare l'applauso del momento con una svolta inaspettata del concetto, erano i germi che producevano tali fiori artificiosi. Il Cariteo li sparse nel suo petrarchismo ancora moderatamente; assai più copiosamente un poeta, che scriveva molto lontano, all'altro capo della penisola, ma nelle medesime condizioni. Antonio Tebaldeo era nato a Ferrara dalla famiglia Tebaldi, nome che, giusta il costume generale, latineggiò. Visse per un certo tempo alla corte di Mantova, dove la marchesa Isabella se lo prese a maestro, quando volle dedicarsi alla poesia, avvenimento che egli celebrò nel suo capitolo XIV. Nel 1504 e negli anni successivi fu segretario di Lucrezia Borgia a Ferrara, al più tardi nel 1505 si fece ecclesiastico e verso il 1513 andato alla corte romana, trovò benevola accoglienza presso Leone X, visse in relazione col Bembo, col Castiglione, con Raffaello, che accolse il suo ritratto nel Parnaso delle Stanze. Nel 1527 perdette nel sacco di Roma per causa delle truppe imperiali tutte le sue sostanze, onde divenne nemico accanito di Carlo V; morì in età avanzata il 4 no-

vembre 1537. Le sue poesie italiane, nelle quali canta una Flavia, appartengono tutte alla prima metà della sua vita e furono pubblicate a sua insaputa da un suo cugino Iacopo Tebaldeo nel 1499, di che egli stesso ebbe dispiacere, perché ne aveva ormai riconosciuto i difetti e più tardi scrisse quasi soltanto epigrammi latini in uno stile del tutto diverso.

L'esagerazione dell'imagine nei secentisti e nei loro precursori consiste principalmente in ciò, che essi, anzi che solo paragonare l'astratto col sensibile, identificano quello con questo, gliene attribuiscono gli effetti materiali invece degli spirituali. L'amore è fuoco dello spirito, brucia l' anima; per il Tebaldeo è fuoco reale; egli fuma e gli ardono le vesti sul corpo (son. 37).

Fumato ho tanto, che, se fuor respira,
Ardere me vedrai le membra e i panni.

Od anche, se paragonano il concreto col concreto, identificano la cosa colla sua imagine iperbolica e gliene dànno le proprietà; per il Tebaldeo le lagrime divengono un torrente, bagnano, dovunque egli vada, in tal modo la terra, che Amore riconosce in ciò le sue orme e lo segue nei luoghi più solitarî (son. 60). Nel capitolo XIII fa che Francesco Gonzaga dica di sé di aver tanto pianto per amore, che Mantova ha appunto perciò dentro e di fuori il suo lago, e nella terza epistola lo stesso scrive all' amata, come le sue lagrime abbiano fatto ingrossare il Po, i suoi sospiri volare la barca al pari di una piuma e come la abbiano perfino posta in pericolo di naufragio, avendo la loro forza spezzato un'antenna. Amore trafigge il poeta non solo con un dardo, ma lo crivella così compiutamente de' suoi strali, che può ormai servirgli egli stesso di faretra (son. 55). La bianchezza della sua dama supera tanto quella della neve, che talvolta questa, vedendola, cessò di fioccare (son. 100). La pena d'amore lo ha così strutto, che egli non può più reggersi sulle gambe; ad ogni momento aspetta la morte epperò dà ad un suo amico Uranio il consiglio di porre, quando gli scriva, sull'indirizzo della lettera: « Al Tebaldeo o vivo o morto » (son. 61). In carnevale, quando tutti vanno in maschera, egli non ha bisogno di travestirsi, poiché è così sfigurato, che nessuno lo conosce all'infuori di Flavia e di Amore; egli cammina simile alla morte (son. 128). Questa galante poesia si occupa volontieri di cose ed avvenimenti di poco conto riguardanti la dama, ai quali con combi-

nazioni stranamente ricercate sa dare una lusinghiera interpretazione. Una volta, ad un ballo, alla bella venne sangue dal naso ed il Tebaldeo si rende ragione di ciò (son. 47), imaginando che Amore, mosso da' suoi molti preghi, abbia finalmente scagliato il dardo contro Madonna, ma, essendo cieco, le abbia purtroppo colpito il naso invece del cuore. Un'altra volta in istrada sdrucciolò sul ghiaccio, ed egli trova questa sorprendente spiegazione del fatto: La neve, caduta sulla terra, si agghiacciò per invidia della bianchezza di Madonna e, quando un giorno la vide andare alla chiesa, la fece cadere in modo che si slogò un braccio; ma forse questo era un avvertimento del cielo, poiché se ella fosse così piena di ardore come lui, il ghiaccio le si sarebbe fuso sotto i piedi (son. 101). Un sonetto è diretto alla odorosa camicia della sua bella (112), tre ne compose per un incendio in casa di lei (134-136), incendio che fu difficile spegnere perché il suo aspetto infiammava tutti e ciascuno abbisognava per sé stesso dell'acqua portata. Tuttavia questa maniera non è nel Tebaldeo dappertutto egualmente manifesta; nella maggior parte delle sue poesie ha bensì abbastanza affettazione, ma non oltrepassa con essa quella propria dei petrarchisti. Maggiore semplicità di pensiero mostrano in generale le tre lettere amorose (*Epistole*), i diciannove capitoli e le quattro egloghe; ma anche a questi componimenti manca profondità e calore, la forma è trascurata, il verso strascicante e prosaico, la lingua contiene numerosi idiotismi del dialetto dell'autore.

Imitatore del Cariteo e del Tebaldeo fu Serafino dell'Aquila, il quale raggiunse però una più alta celebrità. Nato all'Aquila negli Abruzzi nel 1466 dalla famiglia Ciminelli, entrò ben presto come paggio al servizio del conte di Potenza, sicché non ricevette un'educazione erudita, ma coltivò con passione la musica e studiò il Petrarca, le cui poesie metteva in musica e cantava sul liuto. Più tardi dimorò presso le più svariate corti d' Italia, a Roma presso il cardinale Ascanio Sforza, nella sua patria Aquila presso il principe Ferdinando di Capua, ad Urbino, a Mantova, dove, come si è visto, diede nel gennaio del 1495 la sua rappresentazione morale adulatoria, a Milano. Avido di applausi, di successi romorosi, vide le sue brame appagate; era generalmente ammirato, e quando improvvisava o recitava al suono della cetra o del liuto, coll'ardore della sua parola trascinava seco gli ascoltatori, suscitava specialmente l'entusiasmo delle donne. Il favore di tanti signori

non gli recò durevoli vantaggi; finalmente parve che la fortuna gli divenisse più amica, quando nel 1499 ritornò a Roma ed entrò al servigio di Cesare Borgia; ma già nell'agosto 1500 egli morì di una febbre pestilenziale all' età di soli trentacinque anni. Fu pianto come un grande poeta e quattro anni dopo comparve, pubblicata dal bolognese Giovanni Filoteo Achillini, una raccolta di poesie lamentevoli per la sua morte, raccolta alla quale contribuirono poeti di ogni parte d'Italia, e ben degna del morto, brulicante, com'è, di quelle raffinatezze a lui tanto care.

Serafino seppe ancor superare i suoi modelli per sottigliezze e smaglianti ampollosità. A lui riesce di tessere i pensieri più edificanti perfino sulla ventosa di Madonna (son. 14, 15) e, poiché le manca un dente, il vuoto gli pare una feritoia d'Amore, il quale risiede nella bocca di lei ed attraverso il pertugio scaglia i suoi dardi (son. 44). Il suo ardore è così grande, che se egli si getta in mare per rinfrescarsi, invece questo s' infiamma e l' acqua batte contro una rupe e la accende di amore per Madonna, poiché, egli dice, una pietra deve infine intenerire l'altra (strambotto: *Spesso questi arsi panni*). La salamandra vive nel fuoco, ma ciò non fa meraviglia; molto più miracoloso è che Madonna, essendo di ghiaccio, possa vivere nell'ardente cuore di lui e non si sciolga, anzi divenga sempre più dura (str.: *Se salamandra*). È noto il bel luogo di Ovidio, *Amor.* I, 6, 49: « Fallimur? an verso sonuerunt cardine postes?... », che lo Schiller ha imitato nell'*Aspettazione*: « Quell'usciolino schiuder non sento?..... » Ma a Serafino parve l'illusione dell' amante per causa del vento reale qualche cosa di troppo comune; il rumore, che egli sentì, era prodotto dal vento de' suoi sospiri, che facevano muovere le porte, di che trae anche una spiritosa esortazione per la dama: vedi, egli esclama, i miei sospiri

..... fan pietosi gli usci, e tu stai forte,
Più dura assai che le ferrate porte.
(str. *Poco è ch'io stava*).

Il Tebaldeo parlava della traccia di lagrime, dietro la quale Amore lo poteva ritrovare; Serafino ripete il pensiero (str.: *Che 'l dispietato amor*), ma nello strambotto seguente continua dicendo che se le sue lagrime lasciavano una traccia dove egli andasse,

là i prati non avevano più bisogno di altra pioggia (1). Ed altrove esclama (str.: *Ahi lasso, a quante*):

Ahi lasso, a quante fier la sete toglio
Per far con gli occhi un fiume in ogni loco!
Quanti smarriti la nocte racoglio,
Che la fiamma ch'ò al cor non luce poco (2).

E presso di lui un pastore può trovare acqua e fuoco nel deserto (3), ed i suoi sospiri abbruciano gli uccelli nell'aria sì che cadono morti, anzi egli teme che quelli possano un giorno velare il sole (str.: *Quanti ocelletti*).

E le poesie di Serafino sono del pari macchiate da numerosi idiotismi dialettali della sua provincia nativa, da poca cura nella scelta dell'espressione e da negligenza nella fattura dei versi. Insieme egli esagera anche nella forma; talora raddoppia con un gioco puerile le parole per fare effetto, nell'assoluta vacuità del contenuto, con questa risonanza, come nello strambotto: *Quando non mi darai più foco foco.* Nella breve egloga terza portò gli sdruccioli dalle rime anche nell'interno del verso, che per tutta la poesia consiste sempre di tre accenti sdruccioli, artificio di pessimo gusto: « Chi tacito l'arsenico si tolera, È simplice; che 'l povero silvestrico..... ». Ma anche presso di lui la ricerca di ornamenti smaglianti pur non pervade tutte le sue poesie; più sem-

---

(1) Il Pontano disse negli *Eridani*, l. I (*Alloquitur aves, deinde pecudes*): « Frigoribus mediis, media nive gramina vobis Praebuerim, e lacrimis gramina nata meis..... »; prima di Serafino o dopo di lui?

(2) Cfr. l'epigramma di Valerio Edituo, presso Gellio, XIX, 9: « Qui faculam praefers, Phileros, quae nil opus nobis? Ibimus sic, lucet pectore flamma satis... ».

(3) Anche codesto pensiero non era nuovo; esso si trova nell'epigramma di Porcio Licinio presso Gellio, ib. e più compiutamente presso il Sannazaro, *Arcadia*, Egl. II, di dove lo trasse il Castiglione, nel *Tirsi*, st. 6; similmente anche presso il Pontano, loc. cit. Anzi, già in due epigrammi greci (*Anthol. graeca*, ed. Frid. Jacobs, Lipsiae, 1794, vol. IV, p. 127, n° 45 sg.), l'amante offre il fuoco della sua anima per accendere una fiaccola: il primo fu tradotto in latino da Berardino Rota (*Poesie*, Napoli, 1726, II, 165): « Qui torrem sufflas, faculamque accendere tentas, Huc propera, flammas pectora nostra dabunt ». Lo stesso Rota (*ib.*, II, 260) ha un epigramma sul fiume delle lagrime che può abbeverare la gregge.

plici sono le epistole amorose ed i capitoli; le barzellette hanno perfino una certa grazia, se anche non pareggiano quelle dei fiorentini ed in alcuni degli strambotti è rimasto ancora qualche cosa del tòno popolare, come in quello che comincia: *S' io per te moro e calo nell'inferno.*

Numerosi altri poeti seguirono l'indirizzo di moda della poesia galante, come Timoteo Bendedei da Ferrara, Francesco Cei da Firenze, Benedetto da Cingoli, Panfilo Sasso da Modena, che morì nel 1527 governatore di Longiano in Romagna, il Notturno da Napoli, Cristoforo detto l'Altissimo da Firenze, famoso improvvisatore e versificatore del primo libro dei *Reali di Francia.* Specialmente festeggiato era Bernardo Accolti, figlio di Benedetto, lo storico ed umanista, e chiamato l'Unico Aretino. Egli faceva lo spasimante per la duchessa d'Urbino, pretendeva di languire per lei da tre lustri e mezzo, e Guido Postumo, nell'elegia sulla caccia di papa Leone X, ce lo dipinge, che prendendo di mira una cerva prega che il dardo così la colpisca, come fu colpito lui da quello d'Amore, e poi, stando sulla fiera uccisa, esclama: « semel... obisti; At mihi mille uni sunt in amore neces ». Quando improvvisava a Roma dinanzi a papa Clemente, si chiudevano le botteghe, come in giorno di festa; tutti correvano al palazzo ed il papa faceva aprire alla folla tutte le porte, lasciando che si riversasse nell'interno ed ascoltasse l'impareggiabile cantore; così racconta Pietro Aretino, a detta sua, testimonio oculare (*Lett.* V, 46). Col denaro guadagnato comperò il ducato di Nepi; morì nel 1534 od al principio del '35. Nei canzonieri di questi poeti troviamo, dietro l'esempio del Cariteo e del Tebaldeo, le forme di poesia del Petrarca aumentate da una parte di quelle che venivano dalla poesia popolare, gli strambotti, dall'altra di quelle di origine classica, le egloghe e le epistole, queste ultime imitazioni delle Eroidi ovidiane, quali erano piaciute già ai latinisti, al Basini, al Pontano, al Marullo, ecc. I petrarchisti del secolo XVI abbandonarono il nome di strambotto, ma però usarono volentieri per la lirica l'ottava.

Un benefico contrapposto ai versi amorosi fanno presso alcuni di questi poeti, specialmente il Tebaldeo e Panfilo Sasso, le loro poesie di contenuto politico, ove essi trovano accenti più virili e più serî, poiché la cosa sta loro realmente a cuore. Il quarto capitolo del Tebaldeo co'suoi lamenti sull'anarchia e la guerra, che tengono divisi gli stati della penisola, colla sua esortazione al papa a rac-

cogliere i popoli sotto la santa bandiera contro gl'infedeli; il sonetto 219, pieno d'indignazione per la vergogna d'Italia, per la resistenza non durata nemmeno un mese del regno di Napoli contro i Francesi e con l'accusa data ai re aragonesi di essersi alienati il loro popolo; i capitoli 12 e 13 in lode e ad eccitamento del marchese Francesco Gonzaga di Mantova, il quale aveva, se non vinto, almeno gravemente danneggiato i Francesi nella loro ritirata presso Fornovo sul Taro (6 luglio 1495), non sono certo poesie di segnalata bellezza, ma destano il nostro interesse, perché scaturiscono da un sentimento vero, non artefatto.

La grande sventura nazionale, che cadde sull'Italia colla spedizione di Carlo VIII (1494), trova eco in molte delle poesie di quel tempo, nel Boiardo, nel Sannazaro, nel Tebaldeo, nel Cariteo, in Panfilo Sasso ed in altri, nei *Lamenti*, i quali esprimevano in forma popolare il sentimento generale del pubblico su di un avvenimento politico. Un patriottismo sincero, il dolore per la disunione, la debolezza, l'onta d'Italia, ispira ad un poeta burlesco, al Pistoia i suoi sonetti più belli, nei quali lo scherzo spensierato si muta in satira amara. Era generale il sentimento che si assisteva ad una catastrofe d'imprevedibili conseguenze, che si decidevano le sorti della nazione per lungo tempo, e l'amore per la grande patria si destava più forte appunto allora che la si vedeva in tale pericolo. Si narrava di segni e di prodigî; a Firenze predicava il Savonarola, annunciando grandi sventure come pena ed espiazione e ne divampava un entusiasmo di penitenza e di conversione come al tempo dei Flagellanti, benché in altra forma, e tali predicatori di penitenza colle loro tetre profezie apparivano anche in altre parti d'Italia. Dolore ed apprensione erano vivi, ma provocavano lamenti, non una valida resistenza; mancavano i mezzi, del pari che la concordia; i tempi della Lega lombarda erano passati.

L'equilibrio fra gli stati italiani era stato scosso dalla morte di Lorenzo de' Medici; l'antica gelosia, il sospetto, gl'intrighi riprendevano il loro gioco esiziale. Lodovico Sforza, che a Milano usurpava il trono di suo nipote Gian Galeazzo e che si vedeva minacciato dai piani del suocero di questo, il duca di Calabria, per prevenirlo indusse il re francese a far valere le antiche pretese della casa di Anjou alla corona napoletana. Carlo VIII attraversò l'Italia quasi senza colpo ferire; il Moro era suo alleato, Venezia rimase neutrale, Firenze gli fu data in mano dall'inetto

Piero de' Medici, a Roma papa Alessandro era pieno di paura di essere deposto dai cardinali nemici appartenenti al seguito di Carlo e la nobiltà cittadina teneva per i Francesi; Napoli si ribellò tosto, all'appressarsi di questi, contro la tirannide profondamente odiata de' suoi principi. Così ciascuno pensava per sé e lasciava che gli altri andassero in rovina. Carlo in realtà non combatté contro l'Italia; quando una lega si costituì contro di lui, al suo ritorno, la cosa divenne assai più seria ed il regno, che aveva conquistato con facilità senza esempio, gli sfuggì di mano con altrettanta rapidità. Ma l' amara esperienza fatta non servì di ammaestramento agli stati: quando Luigi XII invase l' Italia (1499), vi trovò la medesima discordia, lo stesso gretto egoismo, onde ebbe buon gioco nel raggiungere il suo scopo. Conquistò il ducato di Milano; nel trattato di Granada (1500) divise Napoli con Ferdinando il Cattolico e nel 1503 il regno divenne tutto una provincia spagnuola. Da allora l' Italia non fu più fino ai nostri giorni liberata dalla signoria d'Oltralpe. Non mancarono disegni e tentativi per cacciare gli stranieri, ma non erano né serî, né conseguenti, né senza secondi fini; la libertà e la grandezza d'Italia rimasero belle ed affascinanti parole, colle quali i principi adornavano e nascondevano le loro vere intenzioni. Anche Alessandro VI le aveva sulle labbra per adescare i Veneziani; Giulio II allontanò colla lega santa i Francesi (1511) ed in cambio lasciò che tanto meglio stabilissero il loro dominio i Tedeschi e gli Spagnuoli, appagandosi in fine dell'aumento della potenza della Chiesa, vero scopo di tutti i suoi sforzi. E proprio lui aveva, ancora da cardinale, contribuito non poco alla spedizione di Carlo, aveva incoraggiato nel momento decisivo il re fattosi esitante, « fatale instrumento e allora e prima e poi de' mali d'Italia », come lo chiamò il Guicciardini. Codesta idea della liberazione d'Italia apparve per un momento anche in Leone X e di nuovo in Clemente VII e ne'suoi alleati dopo la battaglia di Pavia. Il grido: Fuori i Barbari! piaceva a tutti, ma ciascuno si collegava volentieri con questi barbari, quando vedeva che ciò gli tornasse utile. Acquistare l'indipendenza colle proprie forze già quasi non sembrava possibile; perfino il Machiavelli ritiene l'occupazione della Lombardia da parte dei Francesi necessaria come difesa contro gli Svizzeri, dai quali temeva un' invasione dell' Italia. Si impiegava l' uno degli stranieri contro l'altro, si chiamava, come nel medio evo, il più

lontano in aiuto contro l'oppressore presente o più potente. Mentre nei primi decennî del secolo XVI Francia e Spagna si disputavano la preda, quegli stati italiani, che ancora erano indipendenti, tenevano or dall'una or dall'altra parte; si era nella infelice posizione di dover appartenere al partito spagnuolo od al francese, di non poter essere italiani.

Dopo le guerre d'apparenza dei mercenarî del secolo XV, alle quali si era assuefatti, gli eserciti forestieri, la cavalleria e l'artiglieria francese, la fanteria degli Svizzeri e degli Spagnuoli, i lanzichenecchi tedeschi riempirono di terrore il paese. Ora si vedevano di nuovo grandi battaglie con molto spargimento di sangue, terribili saccheggi di città con carneficine degli inermi abitanti e il destino di principi e di popoli si decideva in una giornata. Il paese, fiorente in tempo di pace, la più splendida coltura si trovavano senza difesa in balia delle orde, che irrompevano, come tempesta devastatrice. Non mancava il valore, ma la concordia; in Italia l'individuo si mostra pari per forza a quello delle altre nazioni, per intelligenza superiore. I soldati italiani, dove si presentavano, si battevano bene; la nobiltà combatteva gloriosamente, ma sotto bandiere straniere; quello stesso Francesco Gonzaga, cui nel 1495 si era inneggiato, come al liberatore dai barbari, andò nel 1503 a Napoli al servigio dei Francesi. Dei mercenarî si servivano anche gli stati stranieri; ma il nerbo dei loro eserciti era però formato da truppe nazionali, che pugnavano per il proprio principe.

L'unità d'Italia era il sogno dei poeti e dei patriotti; in realtà vi erano solo interessi particolari cozzanti fra loro ed il paese, diviso e sminuzzato, era impotente di fronte alle masse serrate delle grandi nazioni moderne, che gli si erano formate all'intorno. Forza, libertà, sapienza politica esistevano ancora a Venezia, ma il giogo di una repubblica, che non lasciava a'suoi sudditi diritti di cittadinanza, era odiato; con occhio diffidente si guardavano gli sforzi di essa per estendere la sua potenza: di Venezia si sospettava sempre che volesse non già liberare l' Italia, ma sottomettersela tutta, onde era dagli altri più aspramente combattuta che gli stranieri. Firenze, dopo le cacciate dei Medici del 1494 e del 1527, diede pure, non ostante i molteplici errori, begli esempî di patriottismo e di spirito di abnegazione, produsse uomini come Pier Capponi, Antonio Giacomini, il Machiavelli, il Ferrucci, Michelangelo. e nell'assedio del 1530 la città si difese gloriosamente con coraggio

e costanza. Ma codesto piccolo stato libero non poté sostenersi nel suo isolamento in mezzo a potenti vicini, e fu da questi maltrattato a lor piacere, sfruttato e tradito, come da Carlo VIII nella guerra pisana. La discordia e la mancanza di armi proprie furono il motivo della debolezza e della sventura d' Italia; ciò vedevano i politici di allora, ed anzi tutti il Machiavelli, il quale propose e tentò i mezzi per salvarla, quantunque senza risultato, perché il momento non era ancora venuto. Dopo secoli le sue idee divennero realtà e l'uomo per lungo tempo disconosciuto e diffamato apparve come il profeta politico della sua patria.

Nei piccoli stati d'Italia, i quali, minacciati spesso nella loro esistenza, dovevano supplire coll'abilità ciò che loro mancava di forza, l'arte politica e la diplomazia si svolsero a maggior perfezione che nelle altre nazioni d'Europa. I dispacci degli ambasciatori veneziani e fiorentini mostrano una meravigliosa esperienza delle cose politiche, una grande finezza e versatilità di osservazione e pratica piena nella trattazione di difficili affari. La prima sede della scienza politica è la repubblica. I comuni medievali non potevano produrla, perché lo spirito era ancora troppo poco indipendente. La libertà per breve tempo ristabilita a Firenze trova un' intelligenza, che si era intanto maturata e che si sprofonda senza riguardi nei problemi. Quivi i cittadini riprendono la direzione degli affari, vivo è di nuovo il pubblico interesse, gli spiriti si affaticano con passione intorno ai mezzi per conservare e consolidare la libera costituzione, la quale è minacciata all'interno ed all'estero; i grandi mali, da cui sono travagliati la città ed il paese, spingono a meditare sulle cause prossime e remote e conducono alla conoscenza di verità generali sulla forza e sulla debolezza, sulla prosperità e sulla decadenza degli stati. Così questo breve e memorando periodo della repubblica fiorentina produsse, frutto durevole, la scienza politica, anzi in generale il principio della scienza moderna, ed il suo vero creatore fu Niccolò Machiavelli.

APPENDICE

DI NOTE BIBLIOGRAFICHE E CRITICHE

(Sono chiusi fra parentesi quadre i titoli di alcuni libri, che mi furono inaccessibili o giunsero troppo tardi nelle mie mani, perché me ne potessi ancora giovare. Le pubblicazioni per nozze e gli articoli di giornali settimanali non sono in generale citati che quando mi vennero per caso sott'occhio. A supplemento delle mie annotazioni possono servire le *Tavole storico-bibliografiche della letteratura italiana* di G. Finzi e L. Valmaggi, Torino, 1889).

p. 1. G. B. Baldelli, *Vita di Giov. Boccaccio*, Firenze, 1806. Marcus Landau, *Giov. Boccaccio, sein Leben und seine Werke*, Stuttgart, 1877; opera tradotta in italiano ed arricchita di aggiunte da C. Antona-Traversi, Napoli, 1881. G. Körting, *Boccaccio's Leben und Werke*, Leipzig, 1880. Attilio Hortis, *Studi sulle opere latine del Boccaccio*, Trieste, 1879. Vincenzo Crescini, *Contributo agli studi sul Boccaccio*, Torino, 1887. Henry Cochin, *Boccace, Études italiennes*, Paris, 1890. — Boccaccio, *Opere volgari*, ed. Moutier, Firenze, 1827 sgg. *Le lettere edite ed inedite di mess. Giov. Boccaccio*, pubbl. da Franc. Corazzini, Firenze, 1877 (edizione delle lettere molto cattiva, ma l'unica completa). — Franc. Zambrini e Alb. Bacchi della Lega, *Le edizioni delle opere di G. Boccaccio*, nel *Propugnatore*, VIII, 1ª, 370; 2ª, 169 e 379. Ferr. Ferrari, *Bibliografia boccaccesca, Contributo*, Firenze, 1888 (estr. dalla *Rivista delle Biblioteche*).

p. 1. L'anno di nascita del Boccaccio è fissato sull'attestazione del Petrarca, *Sen.* VIII, 1 (1366), il quale dice che il suo amico era di nove anni più giovane di lui. Fil. Villani e Matteo Palmieri dicono che il Boccaccio morì nel suo 62° anno (il 21 dicembre 1375), quindi sarebbe nato secondo questa indicazione dopo il 21 dicembre 1313; ma in tali determinazioni gli umanisti erano spesso inesatti e forse quelli volevano dire « a sessantadue anni ».

p. 1. La questione sull'origine del Boccaccio mi pare definitivamente risolta dalla ricerca profonda del Crescini, *Contrib.*, p. 1 sgg. Per la sua andata a Napoli come mercante, vedi ibid., p. 49.

p. 2. N. F. Faraglia, *Barbato di Sulmona e gli uomini di lettere della corte di Roberto d'Angiò*, in *Arch. stor. ital.*, Ser. V, t. III (1889), p. 313.

p. 2. Queste lettere giovanili sono quattro delle cinque contenute nel cod. Laurenz. XXIX, 8, delle quali credo provata l'autenticità dall' Hortis, *Studi*, p. 259 sgg. Nel Corazzini sono a p. 439 sgg. La lettera *Sacrae famis*, p. 457 sgg., ha la data del 28 giugno, dunque certo del 1338, poiché le lotte dei Marresi e dei Gatti a Barletta, delle quali parla il Boccaccio come di cose recenti, sono da Gio. Villani, XI, 80, poste in quell'anno (cfr. *Literaturblatt für germ. u. rom. Phil.*, 1881, p. 23): è vero che per il Villani l'anno durava fino al 25 marzo 1339. Quegli, a cui il Boccaccio scrive, non è un maestro, come credeva il Ciampi, ma un condiscepolo, per il quale, come per lui, gli studî erano solo occupazione accessoria e che era veramente mercante; ad Andalone non è dunque da pensare affatto.

p. 2. Che il *Mons Falernus* è per il Boccaccio Posilipo vedi provato in *Lit. Bl.*, 1881, p. 23; inoltre vedi anche il luogo del *Filocolo*, vol. II, p. 23 e Benvenuto da Imola, *Commento di Dante*, vol. III, p. 86.

p. 3. Che il Boccaccio si sia innamorato di Fiammetta nel 1338 e quindi l'11 aprile, come ammise il Witte, è l'opinione più verosimile; vedi Körting, p. 105 sgg. Quell'amore cominciò sette anni e quattro mesi dopo il suo arrivo a Napoli (*Ameto*, ed. Moutier, p. 153 sg.). Essendosi egli innamorato a Pasqua, andò a Napoli alla fine di un anno ed al più tardi alla fine del 1330, perché poteva ricordarsi dell'arrivo dell'Acciaiuoli, che ebbe luogo nel 1331 (vedi lettera al Nelli, nel Corazzini, p. 152). Se andò alla fine del 1330, si innamorò nel 1338; dopo non è possibile, ma anche prima è ben difficile. Le lettere della Laurenziana parlano di recenti pene amorose; certo quella che troncherebbe la questione (*Mavortis miles extrenue*, sulla recente perdita della felicità), è purtroppo senza data, ma però tutte sembrano scritte in uno spazio di tempo non lungo e quella al duca di Durazzo è dell'aprile 1339, un'altra, come si è visto, del 28 giugno, certo 1338. Questa sarebbe poi stata scritta prima che egli raggiungesse la sua felicità, il che accadde in autunno (vedi *Amorosa Visione*, XLVI e Crescini, p. 130, n. 2), le altre dopo che la ebbe perduta; infatti quella non contiene lamenti tanto vivi e mostra l'autore occupato nello studio del diritto, come il principio del *Filocolo*.

p. 4. Fonte del *Filocolo* non furono direttamente gli antichi poemetti francesi, ma probabilmente un poemetto popolare italiano molto affine a quel *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, che ci si è conservato, però più ampio di esso; di ciò vedi la dimostrazione in V. Crescini, *Il cantare di Fiorio e Biancifiore*, vol. I, Bologna, 1889 (*Scelta di curiosità lett.*, 233).

p. 4 sgg. Sul *Filocolo* vedi Zumbini, *Il Filocopo del Boccaccio*, Firenze, 1879. Inoltre F. Novati, *Sulla composizione del Filocolo*, in *Giornale di fil. rom.*, III, 56 sgg. e sullo stesso argomento *Ztschr. f. rom. Phil.*, V, 449 sgg. Sul nome Marmorina vedi ancora *Nuova Antologia*, 15 sett. 1883, p. 376; cfr. anche Thomas, in *Romania*, XI, 541 e Crescini, *Il cantare*, p. 163 n.

p. 4 sg. Sul falso titolo *Filocopo* vedi *Ztschr. f. rom. Phil.*, III, 395 sg.

e Crescini, *Il cantare*, p. 356 sgg. I mss. hanno naturalmente *Filocolo*. Giambatt. Giraldi voleva cambiare il titolo in *Filocalo*, cioè *amatore di bellezza*, vedi *Lettere di Bernardo Tasso* (ed. 1733), II, 208; quei pedanti non si prendevano neppur la briga di leggere il libro, di cui correggevano il titolo. Secondo l'opinione del Vitelli e del Rajna il Boccaccio avrebbe sfigurato κόπος in κόλος per la somiglianza di π e λ nei mss., vedi Crescini, ibid., p. 365 sg. Con χόλος spiegava il titolo già Marco Guazzo nel 1530, vedi Crescini, p. 361. Questi nota anche (p. 357, n.) che i mss. e le stampe più antiche leggono bene *colon* o *cholon* e spiegano giustamente *philos* con *amore*.

p. 5. I poeti, dai quali il Boccaccio desunse, sfigurandoli, i suoi elementi classici, furono specialmente Virgilio ed Ovidio, vedi Zumbini, l. c., p. 31 sg. La scena delle arti magiche di Tebano nella quarta questione amorosa è calcata su quella di Medea nelle *Metamorf.* d'Ovidio, vedi Zingarelli, in *Romania*, XIV, 433 sgg. Questo però era già stato notato dal Papanti, *Catalogo dei novellieri*, Livorno, 1871, I, 69 sgg. Su di una derivazione da Stazio vedi Crescini, *Il cantare*, p. 174, n.

p. 6. Il *joc partit* come trattenimento di società fra dame e cavalieri si trova nell' *Essenhamen de la donzela* di Amanieu de Sescas (fine del sec. XIII), in Bartsch, *Provenz. Lesebuch*, Elberfeld, 1855, p. 142, v. 79 e 143, v. 60 sgg. Simili giuochi furono in uso ancora per lungo tempo, come nelle conversazioni della corte d'Urbino, delle quali ci informa il Castiglione nel *Cortegiano*, o tra la società senese del secolo XVI, specialmente poi presso i Rozzi, che si intrattenevano coi *Dubbi*, *Casi*, *Quistioni*, vedi C. Mazzi, *La congrega dei Rozzi*, Firenze, 1882, I, 124 sgg.: su tali giochi nella società italiana del rinascimento vedi inoltre Renier, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XIII, 382 sgg. E così troviamo di nuovo siffatte discussioni nei salotti francesi del secolo XVII, donde li prese Mlle de Scudéry per inserirli nelle conversazioni de' suoi romanzi. — La prima delle questioni amorose del Boccaccio si trova in una tenzone italiana fra un Adriano ed un frate Antonio da Pisa; solo che quivi sono tre amanti ed il terzo riceve uno schiaffo, vedi *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1885, p. 74. La questione piacque; essa ritorna, quale nel Boccaccio, in un sonetto: *Con ciò sia che sien dui diversi amanti*, che un mss. estense attribuisce al Poliziano, *Opere volgari del Poliziano*, ed. Casini, Firenze, 1885, p. 268. La dichiarazione d'amore mediante una corona anche nella prima egloga di Andrea Calmo e nel dramma pastorale di L. Groto, *Il pentimento amoroso*. Si trova pure nel *Wilhelm Meister* del Goethe, vedi la tesi di L. Goldschmidt dietro la dissertazione *Die Doctrin der Liebe bei den ital. Lyrikern des XIII Jahrh.*, Breslau, 1889. La quistione amorosa del *joc partit* di Savaric de Mauleo è riprodotta in un sonetto del cod. Parm. 1081 (*Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 44): « Io riguardo costui col viso lieto E poi l'altro trascino con la mano E a l'altro tento il piè soave e piano..... ». Sulla diffusione di questo motivo in altri paesi, vedi anche I. Bolte, *Die streitenden Liebhaber*, in *Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte*, II, 575. — La terza questione rassomiglia a quella che è in una tenzone di Palamidesse Belindore o di Rustico di Filippo, vedi *Lit. Bl.*, 1885, p. 74, ed anche in provenzale si trova qualche cosa di simile, vedi Knobloch, *Die Streitgedichte im Provenz. und Altfrz.*,

Breslau, 1886, p. 69. — La questione se sia meglio amare una fanciulla od una donna, la quale rassomiglia alla nona, non è rara né in prov. né in ital. né in franc., vedi Knobloch, ib., p. 47 e 68. — La dodicesima questione si ritrova nella tenzone provenzale di D'Esquilha e Jozi, *M. G.* 1019, vedi *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1889, p. 111. — Nel secolo XV un senese, Jacomo Serminocci, diede una versione poetica dell'episodio delle tredici questioni d'amore sotto il titolo di *Libro di Definitioni*, vedi P. Papa, *Un capitolo delle Definizioni di Jac. Serminocci*, Firenze, 1887 (per nozze Renier).

p. 7. Che il *Filocolo* fu finito solo a Firenze e che frattanto fu composto il *Filostrato*, nei primi tempi dell'amore del Boccaccio, provò il Crescini, *Contrib.*, p. 70 e 190 sgg.

p. 7. Sul nome Griseida, vedi R. Barth, *Guido de Columna*, dissertaz., Leipzig, 1877, p. 36. — *Filostrato* sembra composto di φίλος e del latino *stratus* (sternere) invece del greco στρωτός.

p. 7. Pare che il Boccaccio abbia attinto di preferenza a Benoît de Sainte-More, ma che si sia insieme giovato anche di Guido delle Colonne, il cui libro discende dal romanzo stesso di Benoît. Derivazioni di particolari atti a fornire prove sono certo assai rare; ma le parole di Troilo su Calcante (*Filostr.*, IV, 38) concordano discretamente con ciò, che dicono i Troiani nel *Rom. de Troie*, 12967 sgg. ed in Guido manca il discorso. D'altra parte lo svenimento di Griseida al momento della separazione (*Filostr.*, IV, 117 sgg.). si trova in Guido e manca nel *Roman de Troie*, come osservò il Bartoli, *I precursori del Boccaccio*, Firenze, 1876, p. 65. In generale Guido accorcia così fortemente e l'episodio diviene in lui sì poco appariscente, che da lui solo il Boccaccio avrebbe a pena potuto esser indotto a trattare quel soggetto. Il Moland e il D'Héricault, *Nouvelles françoises en prose du XIVe siècle*, Paris, 1858, p. LXXXVI sgg. ed il Barth, l. c., p. 34 sgg. lasciano la questione indecisa; il Joly, *Benoît de Ste-More et le roman de Troie*. Paris, 1870, I, 504, crede ad un influsso preponderante di Benoît: vedi anche E. Gorra, *Testi inediti di Storia Troiana*, Torino, 1887, p. 336 sgg. (per le fonti nulla di nuovo).

p. 10. Acconcie osservazioni sull'originalità del Boccaccio nel *Filostrato*, in Bartoli, *I precursori del Bocc.*, p. 67 sgg.: vedi anche Gorra, l. c., p. 341 sgg. e Fr. Novati, *Istoria di Patrocolo e d'Insidoria*, Torino, 1888, p. XXXVI sgg., cfr. però *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1889, p. 336.

p. 11. Il Crescini ha il merito di avere nel suo *Contributo* ricercate colla maggior diligenza le opere giovanili del Boccaccio per trarne notizie biografiche, cosicché potè lumeggiare l'indole della relazione di Giovanni con Fiammetta e fissare con sicurezza l'ordine di successione della maggior parte delle opere stesse. Il suo bel lavoro mi riuscì di grandissima utilità. Il Novati, l. c., p. XL n. cerca di confutare l'opinione del Crescini sul tempo di composizione del *Filostrato*, cui pone di nuovo dopo il tradimento di Maria; vedi però *Lit. Bl.*, 1889, p. 337.

p. 11. La lettera *Nereus Amphitritibus* (Corazzini, p. 441 sgg.) è diretta al falso amico, che aveva propalato le cose dette dal Boccaccio intorno ad un personaggio potente; vedi ibid., p. 444: « Dixisti enim aeripedi de belligero Quiritium quae tuo pectori servanda tradideram..... ». Chi fosse

questo « piè veloce guerriero dei Quiriti », che in seguito di ciò punì il Boccaccio, non è noto.

p. 11. Le *Muse nude* nella *Teseide*, XII, 84, significano la poesia in lingua volgare: già il Trissino osservò che la strofe si riferisce al *De vulg. eloq.* di Dante, vedi *Lit. Bl.*, 1881, p. 25.

p. 12. Sulle fonti classiche della *Teseide* (specialmente la *Tebaide* di Stazio) vedi Crescini, *Contrib.*, p. 224 sgg. Sugli elementi medievali ibid., p. 243 sgg. Per ammettere un modello greco non v'ha nessuna fondata ragione, ib., p. 238 sgg.

p. 13. Sullo stile poetico del Boccaccio vedi Foscolo, *Sul testo del Decamerone*, in *Opere del Foscolo*, III, 55.

p. 13. Su ottave, che sono probabilmente più antiche del *Filostrato*, P. Rajna, *Ztschr. f. rom. Phil.*, II, 250 (vedi però Parodi, *Studi di fil. rom.*, IV, 461) e Crescini, *Contrib.*, p. 217: ottave anteriori a quelle del Boccaccio anche nel *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, vedi Crescini, *Il Cantare* ecc., I, 491.

p. 14. Sul *Ninfale Fiesolano* B. Zumbini, *Una storia d'amore e morte*, in *Nuova Antologia*, 1° marzo 1884. Una nuova edizione in *Poemetti mitologici de' secoli XIV, XV e XVI*, pubbl. da F. Torraca, I, Livorno, 1888.

p. 15. Le egloghe del Boccaccio furono stampate nei *Bucolicorum Auctores XXXVIII*, Basilea, 1546, p. 598 sgg. ed ancora altre due volte. La lettera a fra Martino in Corazzini, p. 267 sgg. Delle egloghe trattano l'Hortis, *Studi*, in principio. e, correggendolo in molte parti, B. Zumbini, in *Giorn. stor. lett. ital.*, VII, 94 sgg. ed anche F. Macrì-Leone, ibid., XV, 79 sgg.

p. 15. L'*Ameto* nelle *Opere*, ed. Moutier, vol. XV, ed anche in Gio. Boccaccio, *Opere minori*, Milano, Sonzogno, 1879, p. 143 sgg. Nel racconto di Emilia si dice che sono passati due quinti del secolo XIV, siamo dunque al più presto nel 1341, e nel racconto di Fiammetta re Roberto (m. 19 gennaio 1343) è nominato come vivo, al più tardi dunque nel 1342.

p. 17. Una scena allegorica simile a quella che chiude l'*Ameto* è nella visione del *Filocolo*, l. IV, ed. Moutier, vol. II, p. 124 sg. Sull' allegoria dell'*Ameto* parla ampiamente il Crescini, *Contrib.*, p. 93 sgg.

p. 18. L' *Amorosa Visione* fu composta dopo l' *Ameto* e prima della morte di re Roberto, quindi certo nel 1342, vedi Landau, p. 64, n. Come la terza poesia di dedica non sia né una canzone né una ballata, come fu detto, ma bensì un sonetto doppio codato, fu notato nel *Lit. Bl.*, 1881, p. 25. — Sull'*Amorosa Visione* vedi Crescini, *Contrib.*, p. 113 sgg. A ragione egli mi rimprovera di avere scambiato la guida colla Venere celeste invocata al principio del cap. II. Ora confesso di non sapere chi sia la guida, poiché anche l'interpretazione del Crescini (la Fortezza) non mi persuade.

p. 20. Le dame che il Boccaccio celebra nell'*Amorosa Visione* sono in gran parte dimostrate storiche nel buon lavoro di C. Antona-Traversi, *Notizie storiche sull'Amorosa Visione*, negli *Studi di fil. rom.*, ed. dal Monaci, I, 425 sgg.: vedi inoltre le correzioni del Crescini in *Rivista critica della lett. ital.*, III, 16 sgg.

p. 22 sgg. *Rime di Gio. Boccacci*, pubbl. da G. B. Baldelli, Livorno, 1802, ristampate nell'ediz. Moutier delle *Opere*, vol. XVI (1834). Una scelta

in Carducci, *Rime di Cino da Pistoia e d'altri*, Firenze, 1862. p. 352 sgg. Le ballate e l'unico madrigale anche in Carducci, *Cantilene e ballate*, p. 158 sgg. — F. Mango, *Delle rime di M. G. Boccacci*, in *Propugnatore*, XVI, 1ª, 386 sgg.

p. 24. La *Fiammetta* nell'ediz. Moutier, vol. VI (1829), e *La Fiammetta di Giov. Boccacci*, Firenze, Barbèra, 1864; anche in *Opere minori*, ed. Sonzogno, p. 19 sgg. — Naturalmente Panfilo è di nuovo un nome greco significativo, il *tutto amore*, vedi *Lettere del Bocc.*, p. 269.

p. 24. Il 3 aprile 1339 il Boccaccio scrisse la lettera al duca di Durazzo; questa è l'ultima attestazione della sua presenza a Napoli. — Come nella *Fiammetta* siano scambiate le parti da quel che erano nella realtà vedi in Crescini, *Contrib.*, p. 163. Come il Boccaccio si sia in essa giovato (talvolta prendendone le parole) delle *Eroidi* d'Ovidio, vedi ibid., p. 156 sgg., ed a p. 160 sgg. l'interessante dimostrazione della derivazione di una scena dall'*Hippolytus* di Seneca.

p. 26. La lettera del 1348 da Forlì a Zanobi da Strada in Corazzini, p. 447 sgg. Inoltre sul soggiorno a Ravenna ed a Forlì, vedi Hortis, *Studi*, p. 7 sgg.: egli distrusse la credenza in un soggiorno a Napoli nel 1345, p. 12, n. 1. Per il giudizio sulle egloghe III-VI vedi specialmente Zumbini, *Giorn. stor. lett. ital.*, VII, 102 sgg. e Macrì-Leone, ibid., XV, 87 sgg., che un po' sofisticamente nega la contraddizione fra esse.

p. 26. Il *Corbaccio* nell'ediz. Moutier, vol. V, in fine; in *Opere minori*, ed. Sonzogno, p. 259 sgg. Che l'autore avesse più di quarant'anni, si conchiude da un luogo a p. 275 di quest'ultima edizione. (Così già il Manni). Tuttavia il Tobler, *Die Berliner Hs. des Decameron*, Berlin, 1887, p. 2, n. 3, osservò giustamente, che nella stampa il passo non appare del tutto corretto. — Giov. Pinelli, *Appunti sul Corbaccio*, in *Propugnatore*, XVI, 1ª, p. 169 sgg., dove è anche indicata la derivazione da Giovenale. [Attilio Levi, *Il Corbaccio e la Div. Commedia*, Torino, 1889]. La spiegazione del titolo data dallo Schuchardt nel *Jahrbuch für roman. u. engl. Lit.*, XII, 114 (= spagn. *corbacho*, franc. *cravache*) mi lascia dei dubbî, non essendo la parola nota in italiano in tal senso. — Una versione del *Corbaccio* in ottava rima del notaio fiorentino Lod. Bartoli, scritta nel 1414, fu pubblicata da G. Mazzoni nel *Propugnatore*, N. S. I, 2ª, p. 240.

p. 29. La biografia del Petrarca in Rossetti, *Petrarca, Giulio Celso e Boccaccio*, Trieste, 1828, p. 316 sgg. Che fu composta nel 1348 o 49, e non fra il 1343 ed il 45, come voleva il Rossetti, vedi provato in *Lit. Bl.*, 1881, p. 25. G. Voigt, *Die Wiederbelebung* ecc., I, 167, n. 4, la pose nel 1353, ma allora il Petrarca non era a Parma. — Che il Boccaccio ed il Petrarca si videro per la prima volta nel 1350, mostra con sufficiente chiarezza il Fracassetti in Petrarca, *Lett. fam.*, vol. III, p. 6. Sul soggiorno a Padova presso il Petrarca nel 1351, vedi Boccaccio, *Lettere*, p. 47 sg.; su quello a Milano nel 1359, Petrarca, *Fam.*, XX, 6 e 7; il 16 marzo il Boccaccio si trovava colà, vedi De Nolhac, in *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 409.

p. 29 sg. La letteratura sulla conoscenza del greco nel medio evo è indicata dal Voigt, *Wiederbelebung*, II, 106, n. 2. Sugli studî greci del Boccaccio vedi Hortis, *Studi*, p. 367 sgg. Per la cronologia della relazione

con Leonzio Pilato vedi Körting, p. 260 sg. e *Lit. Bl.*, 1881, p. 24. — Il primo canto dell'*Iliade* ed il primo dell'*Odissea* nella traduzione di Leonzio sono stampati in Hortis, *Studi*, p. 543 sgg. Per ciò che riguarda questa traduzione e la falsa attribuzione di essa al Crisolora data da alcuni mss. vedi inoltre Vahlen, in *Wiener Sitzungsberichte*, vol. 61, p. 394 sg. e Voigt, *Wiederbelebung*, II, 112, n. 2 e 3. Il Filelfo poi rimproverò Candido Decembrio di essersi appropriato la traduzione di Leonzio, *Sat.*, VIII, 3 e quegli infatti se ne servì largamente. Le osservazioni che ad essa fece il Petrarca, delle quali parla nello stesso luogo il Filelfo, si trovano nel ms. parigino, già del Petrarca, della traduzione stessa e ne trattò il De Nolhac, *Les scholies inédites de Pétrarque sur Homère*, in *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, t. XI (1887), p. 97 sgg. Quivi pure una storia della traduzione di Omero, la quale però contiene alcune inesattezze: contro la n. 4 di p. 101 vedi *Lit. Bl.*, 1881, p. 25; le *Senili*, IV, 1 e 2 (p. 102) sono del 1367 (vedi *Lit. Bl.*, ib., p. 24), dunque in quell'anno il Petrarca ricevette la traduzione. Come mostra il De Nolhac, le postille, che sono molto numerose, appartengono agli ultimi anni del Petrarca. — Tra le affermazioni del Boccaccio e del Petrarca sull'origine della traduzione non vi è contraddizione, vedi *Lit. Bl.*, 1881, p. 25. Il Boccaccio fece venire il ms., il Petrarca commise e pagò la traduzione.

p. 30. Nel 1364 il Petrarca scriveva al Boccaccio (*Sen.*, V, 2) di aver udito da altri, che egli, il Boccaccio, avesse intenzione di dare una nuova forma a' suoi scritti giovanili. Ma ciò sarebbe poi stato soltanto allo scopo di renderli più morali.

p. 31. Sugli scritti latini del Boccaccio vedi la grande, dottissima e diligente opera dell'Hortis, *Studi* ecc. Un'epistola poetica latina inedita a Zanobi da Strada fu pubbl. da C. Frati nel *Propugnatore*, N. S. I, 2ª. 31. — Il libro *De Montibus, Sylvis, cet.* è per lo più stampato in fine alle edizioni del *De Geneal. Deor.*, p. es. Venetiis, 1494. — Del *De Casibus* ho potuto adoperare solo la traduzione italiana: Giov. Boccaccio, *I casi degli huomini illustri*, trad. per Gius. Betussi, Fiorenza, 1598. La dedica a Mainardo Cavalcanti è del 1374 o 75 (vedi *Lettere*, p. 363 sgg.), come già vide il Baldelli, p. 387; ma il Boccaccio vi chiama il libro già vecchio. — *De claris mulieribus*, Berna, 1539. La dedica ad Andrea Acciaiuoli è verosimilmente del 1362, così il Landau, con cui si accorda l'Hortis, p. 89, n. 2.

p. 31. Sull'erudizione del Boccaccio vedi Jul. Schück, *Zur Charakteristik der ital. Humanisten des XIV und XV Jahrh.*, Breslau, 1857; Hortis, *Studi*, p. 363-524 ed acconcie osservazioni anche in Körting, p. 363 sgg.

p. 32. *De Genealogia Deorum*, Vicenza, 1487; Venetiis, 1494, ecc. Il titolo esatto è *De genealogiis Deor.*, come hanno i migliori mss. secondo l'Hortis, p. 161, n. 1. Sulla cronologia della composizione *Ztschr. f. rom. Phil.*, III, 586 e Hortis, p. 158 sg.

p. 33. Sulla differenza tra il classicismo del Boccaccio e quello del Petrarca acute osservazioni in Zumbini, *Il Filocolo*, p. 40.

p. 33. I documenti su due insignificanti ufficî, che il Boccaccio sostenne nel 1351 e nel 1367-68, sono in Crescini, *Contrib.*, p. 258 sg. Ma un documento del primo è già in V. Imbriani, *Giornale napoletano*, N. S. vol. VII,

p. 84 e del secondo aveva già parlato il Mazzuchelli e dietro a lui il Baldelli (p. 192).

p. 33. L'ambasceria *ad partes Romandiolae et Lombardiae* cade fra il 25 agosto ed il 27 settembre 1351, vedi il documento in V. Imbriani, l. c., p. 84. Ma questo viaggio non può essere identificato con quello al Petrarca, come pensava l'Imbriani (p. 85), perché la risposta del Petrarca ai Fiorentini è già del 6 aprile, vedi Fracassetti, *Fam.*, vol. III, p. 43 e nell' agosto il Petrarca era da molto tempo in Francia. In quello scritto l'Imbriani mette in dubbio con buone ragioni l'esistenza di Beatrice, figlia di Dante, e quindi la missione del Boccaccio a lei. — Sulle ambascerie al marchese di Brandeburgo ed al papa vedi Attilio Hortis, *Giov. Boccacci ambasciatore in Avignone* ecc., Trieste, 1875, p. 6-21 e Landau, p. 161 sgg. e 221 sgg.

p. 33. Del soggiorno a Ravenna parla la lettera a p. 49 del Corazzini. Un'altra dimora nella stessa città, che non si sa quando abbia avuto luogo, risulta da una lettera al Petrarca, ibid., p. 307. I frequenti viaggi a Ravenna si spiegano anche pel fatto che il Boccaccio aveva colà dei parenti, vedi Guerrini e Ricci, *Studi e polemiche dantesche*, Bologna, 1880, p. 38.

p. 34. La lettera al Nelli in Corazzini, p. 131 sgg. Sul tempo del viaggio a Napoli vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 389 sgg. Il Macrì-Leone, ibid., XIII, 282 sgg. si sforza invano di oscurare novamente ogni cosa; l'argomento, che egli considera come decisivo contro di me (p. 289 sg.), fu già dimostrato da lungo tempo di nessun peso, vedi *Ztschr. f. rom. Phil.*, V, 378. — Della lettera al Nelli si giovò il Poggio nel *De infoelicitate principum*, in Poggii, *Opera*, ed. 1513, fol. 153.

p. 34. Sul possedimento del Boccaccio a Certaldo vedi *Lettere*, p. 320. — La lettera del Petrarca *Sen.* I, 5, è del 28 maggio 1362, quindi anteriore al viaggio a Napoli, ma il rifiuto è posteriore; o piuttosto l'invito fu ancora ripetuto più tardi, come già prima era stato fatto più volte (vedi *Sen.* I, 5 in fine); così in *Ecl.* XVI: « Quid non Sylvanum sequeris jam s a e p e v o c a t u s ».

p. 34. L'incontro col Petrarca a Padova fra il giugno e l'ottobre del 1368 risulta da Petrarca, *Sen.*, X, 4 e 5. Questo già prova, come osservò il Fracassetti, *Fam.*, vol. III, p. 20, che il viaggio a Venezia, nel quale il Boccaccio non trovò l'amico, non può cadere in quest'anno. Inoltre il Boccaccio dopo il ritorno da Venezia scriveva di aver ricevuto dal Petrarca una lettera *IV Kal. Jun. Ticini scriptam* (*Lettere*, p. 128), cioè il 29 maggio. Ma nel 1368 il Petrarca venne a Pavia solo il 30 maggio (*Sen.* XI, 2). Dopo il 1368 la visita mancata a Venezia non può cadere, perché in quell'anno il Petrarca lasciò quella città: e neppure prima del 1367, perché è menzionata già la lettera del Petrarca sulla sua vecchiezza, cioè quella del 20 luglio 1366 (*Sen.*, VIII, 1). L'anno dunque è il 1367. Le obbiezioni del Körting (p. 309, annotaz. 2) si possono facilmente confutare: che il Petrarca non fosse allora a Pavia, non è possibile provare; se il Boccaccio non ne nomina il nipote Francesco, può darsi che il fanciullo non fosse a casa, ma presso suo avolo, come nel 1368, quando vi morì.

p. 34. Sul viaggio a Napoli Hortis, *Studi*, p. 283 sgg., il quale però si inganna, credendo che il Boccaccio abbia lasciato Certaldo per andare a S. Stefano, vedi sotto.

p. 35. Sui sentimenti del Petrarca verso Dante meglio di ogni altro parlarono il Carducci, *Studi letterari*, Livorno, 1874, p. 320 sgg. e l'Hortis, *Studi*, p. 303 sg., il quale ha mostrato, come il preteso biasimo di Dante contenuto nel *Rer. Mem.* del Petrarca si fondi su di una corruzione del testo ed il passo suoni invece lode; cfr. anche Novati, *Giorn. stor. letterat. ital.*, XIV, 463 sg. — Il *Carmen* del Boccaccio meglio che altrove in Carducci, ibid., p. 363 sg. La lettera del Petrarca, *Fam.*, XXI, 15, è la risposta ad esso e ad una lettera del Boccaccio sullo stesso argomento andata perduta, vedi Fracassetti, *Dante e il suo secolo*, p. 629, e Carducci, p. 322.

p. 35 sgg. *Il Comento di Giov. Boccacci sopra la Commedia, preceduto dalla Vita di Dante Alighieri*, ed. G. Milanesi, Firenze, 1863. Una nuova diligentissima edizione della *Vita* pubblicò il Macrì-Leone, *La Vita di Dante scritta da Gio. Boccaccio, testo critico*, Firenze, 1888. Egli dimostra che la *Vita* fu composta non prima del 1351 e con argomenti meno sicuri la pone verso il 1364 (vedi p. LXXI sgg.). La redazione più breve della *Vita di Dante* pubblicata per la prima volta nel 1809 non può essere del Boccaccio, come dimostrò Max Kuhfuss, *Ztschr. f. rom. Phil.*, X, 177 sgg., e due anni dopo, presso a poco coi medesimi argomenti, di nuovo il Macrì-Leone, l. c., p. IX sgg., il quale fece anche conoscere altre elaborazioni della *Vita di Dante*, p. XLI sgg.

p. 36. *Hieronymus adversus Jovinianum*, I, 47; quando il Boccaccio nel Commento a Dante, lez. 58, p. 438 sgg., tradusse liberamente in italiano il medesimo luogo, citò egli stesso la sua fonte.

p. 37. Sull'attendibilità del Boccaccio nella *Vita di Dante*, vedi Witte, *Dantef.*, II, 49 sgg. Guerrini e Ricci, *Studi e polemiche dantesche*, p. 64 sgg. e 76 sgg. Scheffer-Boichorst, *Aus Dante's Verbannung*, Strassburg, 1882, p. 208 sgg. e Macrì-Leone, l. c., p. XCIII sgg.

p. 37. Sul tempo della lettera a Pino de' Rossi vedi Macrì-Leone, l. c., p. LXXX sg.

p. 38. Sul tempo e sul motivo dell' interruzione del commento vedi *Lit. Bl.*, 1881, p. 24. Che il Boccaccio cominciò le sue lezioni il 18 ottobre, come è osservato ibid., risulta anche dal fatto, che l'anno universitario fiorentino cominciava il 18 ottobre (se anche ciò è attestato solo dal 1387). — I cinque sonetti di pentimento in Baldelli, n^{i} 7-11.

p. 39 sg. Affermazioni del Petrarca sul senso allegorico della poesia sono nell'orazione per l'incoronazione, Hortis, *Scritti ined. del Petr.*, p. 320; nell'*Invect. in Med.*, in *Opera*, ed. Basil., p. 1205; nell' *Epist. Poet.*, ed. Rossetti, II, 228, 293; nell'*Africa*, IX, 90 sgg. ecc. Egli stesso ha più volte spiegato allegoricamente e moralmente luoghi di Virgilio, vedi *Sen.*, IV, 5: *Epist. poet.*, II, 254; *Secretum*, p. 391, 395, 396; *Rer. Memor.*, III, 3, p. 496. — Per il partito che il Boccaccio trasse dalla lettera a Gherardo vedi Scheffer-Boichorst, l. c., p. 196 e *Ztschr. f. rom. Phil.*, VI, 598 sgg. Tanta prolissità era del resto a questo proposito superflua, perché il Boccaccio stesso ha nel *Commento* indicato la sua fonte, come osservò già l'Hortis, *Studi*, p. 187, n. 2. — Dal Mussato il Boccaccio si scosta in quanto che, secondo lui, i poeti classici almeno non devono più insegnare la cristiana

verità, ma ciò che essi tenevano per vero: tuttavia in questo si vede un progresso nella conoscenza dell'antichità.

p. 40. *Il Decameron di mess. Gio. Boccacci*, per cura di P. Fanfani. Firenze, 1857. — Sul testo vedi le recenti osservazioni di A. Tobler, *Die Berliner Handschrift des Decameron*, Berlin, 1887 (estr. dai *Sitzungsberichte der Berl. Akad.*).

p. 40. Che l'espressione *senza titolo* nell'introduzione alla IV Giornata significa *anonimo*, vedi provato in *Lit. Bl.*, 1881, p. 26. *Titulus* per nome di autore ed *intitolare* per attribuire ad un autore (perché il nome di questo stava appunto sul principio) si trovano di frequente: vedi p. es. Jacopo della Lana nel commento all'*Inferno* di Dante, XIX, 19; Anonimo Fiorentino (*Commento alla Commedia*), I, 374; Poggio, *Epist.*, III, 32. *Alba ses titol* si legge sopra alcune *albas* provenzali anonime, in Mahn, *Gedichte*, 4, 89, 122; cfr. P. Heyse, *Studia romanensia*, p. 44. I più antichi mss. del *Decameron* non devono infatti dare nome di autore. Naturalmente si sapeva tuttavia, chi lo aveva scritto, quindi gli attacchi dei preti.

p. 40. L'osservazione del Foscolo sulla descrizione della peste del Boccaccio nel discorso *Sul testo del Decamerone*, in *Opere del Foscolo*, Firenze, 1850, III, 57 sg. — Il Körting, p. 647, crede il titolo *Decameron* foggiato certo per analogia dell'*Hexaëmeron* di Ambrogio. Io congetturai, *Lit. Bl.*, 1881, p. 26, che fosse un genitivo plurale greco δέκα ἡμερῶν, come *Metamorphoseon*, *Georgicon*; tuttavia il Körting può aver ragione. E. Teza, in *Propugnatore*, N. S. II, 1ª p. 311 sg., sospetta che il titolo *Decameron*, formato così scorrettamente, provenga non dal Boccaccio, ma da qualche copista.

p. 41. Manni, *Istoria del Decamerone*, Firenze, 1742. Marcus Landau, *Die Quellen des Decameron*, 2ª ediz., Stuttgart, 1884 (l'articolo nel *Giorn. stor. lett. ital.*, II, 59 non è che un capitolo del libro). A. Bartoli, *I precursori del Boccaccio*, Firenze, 1876, p. 24-52. Lo stesso, *I primi due secoli della letterat. ital.*, Milano, 1880, p. 564 sgg. dove sono fatti molti paragoni colle altre versioni; in un caso, p. 575, è indicata con probabilità la fonte diretta. L. Cappelletti, *Osservazioni storiche e letterarie e notizie sulle fonti del Decamerone*, in *Propugnatore*, XVI e XVII. — Coppo di Borghese Domenichi viveva ancora nel 1348, carico d'anni, come mostrano il luogo del *Decam.* e *Lettere*, p. 449. Nel 1353 era già morto, vedi ibid., p. 35. Intorno a lui vedi anche Hortis, *Studi*, p. 330 e Sacchetti, *Novelle*, n.° 66.

p. 47. Su Alatiel vedi uno studio brioso di Emile Montégut, *Poètes et artistes de l'Italie*, Paris, 1881, p. 23 sgg. Però non sono d'accordo coll'autore in quanto concerne l'intendimento tragico della novella e neppure in alcune delle sue generalizzazioni.

p. 57. Il Landau, *Quellen des Dec.*, p. 282, ritiene verosimile la derivazione della novella del Boccaccio (V, 8) dal racconto del Passavanti; su congetture che ammettono un'altra provenienza vedi Bartoli, *Precursori*, p. 29 e *Primi due secoli*, p. 599. L'articolo del Borgognoni nella *Domenica Letteraria*, 1884, mi rimase inaccessibile.

p. 59. Sulla conversione del Boccaccio vedi, oltre i biografi, anche

A. Graf, *Il Boccaccio e la superstizione*, in *Nuova Antologia*, 1885, 1° febbraio, p. 417 sgg. Sul tempo della visita del Ciani vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 393.

p. 60. Le tre lettere a Mainardo Cavalcanti furono pubblicate da Aless. Wesselofsky, *Joannis Boccaccii ad Maghinardum de Cavalcantibus Epistolae tres*, Petersburg, 1876, assai meglio che dopo dal Corazzini, il quale citò, ma non conobbe quella pubblicazione.

p. 60. La lettera all' abate Niccolò da Montefalcone in Corazzini, p. 257 sgg. È curioso come questa breve e semplice lettera si sia così spesso fraintesa e come da essa si sia potuta ricavare la notizia di un viaggio in Calabria. Come avrebbe potuto allora l'abate scappare dinanzi a lui andando in Calabria (cioè proprio nel suo convento)? L'interpretazione esatta è data dal Landau, p. 228.

p. 60. A Certaldo il Boccaccio andò nell'autunno del 1374; di là scrive il 3 novembre a Francesco da Brossano, mentre il 28 agosto faceva il suo testamento ancora a Firenze.

p. 60. Una quantità di scritti viene con maggiore o minore verosimiglianza attribuita al Boccaccio: la novella *Urbano*, in Moutier, vol. XVI. — La *Ruffianella*, serventese, in cui una ragazza descrive i suoi piaceri amorosi ed esorta le altre a godere come lei la gioventù, stampata ultimamente tra le *Poesie di Lionardo Giustiniani*, pubbl. da B. Wiese, Bologna, 1883, p. 371 (cfr. S. Ferrari, in *Bibl. di lett. pop. ital.*, II, 10): porta il nome del Boccaccio in molti manoscritti, vedi C. e L. Frati, *Indice delle carte di Pietro Bilancioni*, Bologna, 1890 (estr. dal *Propugnatore*), fasc. 2°, p. 115 sg. — *La Caccia di Diana*, poema allegorico in terzine in diciotto canti, potrebbe ben essere un'opera giovanile del Boccaccio; fu stampata l'ultima volta da S. Morpurgo ed A. Zenatti, per nozze Casini-Polsinelli, Firenze, 1884; si trova in alcuni mss. dopo l'*Amorosa Visione*, vedi Moutier, Prefazione al vol. XIV e Bandini, *Cat. Lat.*, V, 378. — Finalmente una traduzione della III deca lib. 1-4 di Livio, pubblicata nelle disp. 143 e 153 della *Scelta di curiosità lett.*, Bologna, 1875-76, ed una della IV deca, vedi Hortis, *Studi*, p. 421-24.

p. 61 sgg. Sui novellisti italiani dopo il Boccaccio vedi Marcus Landau, *Beiträge zur Geschichte der ital. Novelle*, Wien, 1875 e la bibliografia in Giov. Papanti, *Catalogo dei novellieri italiani in prosa*, Livorno, 1871, ed in Giambatt. Passano, *I novellieri italiani in prosa*, 2ª ed., Torino, 1878.

p. 61 sg. *Il Pecorone di ser Giovanni Fiorentino*, Milano, Classici, 1804 [ultima edizione, Torino, 1853]. L'autore dice il libro cominciato nel 1378, ma pare sia stato scritto per intero in quell'anno, poiché nella novella I della XVIII giornata Carlo IV è ancor sempre nominato come l'ultimo imperatore; con ciò è singolare che l'azione della novella VII, 2 cada già dopo l'elezione di papa Urbano VI. — E. Gorra, *L'autore del Pecorone*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XV, 216 sgg., conferma con buone ragioni la fiorentinità di ser Giovanni e cerca di render probabile che egli fosse un M. Giovanni di ser Frosino, confinato a Forlì nel 1378; ma costui era giudice ed ha nei documenti il titolo di *messere*, mentre il Giovanni del *Pecorone* si chiama *sere* ed era dunque notaio. Il Gorra pone il compimento del libro dopo il

1385, fondandosi sulla novella II della giornata VII: ma se quivi si parla in tempo passato rimoto di Galeotto Malatesti, ciò non prova che fosse morto, vedi Scheffer-Boichorst, *Aus Dante's Verbannung*, p. 204 sgg., cfr. *Ztschr. f. rom. Phil.*, XIV, 253 sg. — Il Landau, l. c., p. 29 sg. non conta nel *Pecorone* che ventisette (e dovrebbe dire ventisei) novelle tratte dal Villani, ma gliene sono sfuggite quattro: in *Pecorone*, XVI, 2, è messo a profitto insieme con Livio anche Villani, I, 27-29; in *Pec.*, XIX, 2, Villani, V, 4; in *Pec.*, XXI, 1, Villani, VII, 31; in *Pec.*, XXII, 1, Villani, VI, 30. Anche delle tre novelle pubblicate nel 1795 di sur un ms., le quali dovevano servire a sostituirne delle altre, due provengono dal Villani.

p. 62 sgg. *Novelle di Giovanni Sercambi*, Bologna, 1871 (*Scelta di cur.*, 119), pubbl. dal D'Ancona, e dallo stesso *Novelle inedite di Giov. Sercambi*, Firenze, libreria Dante, 1886. *Novelle inedite di Giov. Sercambi tratte dal codice Trivulziano CXCIII*, pubbl. da R. Renier, Torino, 1889, con introduz. biografica e bibliografica, vedi *Ztschr. f. rom. Phil.*, XIII, 548 sgg. P. Rajna, *Di una novella Ariostea e del suo riscontro orientale*, in *Rendiconti dell'Accad. dei Lincei*, 17 febbr. 1889, p. 268 sgg. R. Köhler, *Illustrazioni comparative ad alcune novelle di Giov. Sercambi*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 94, XV, 180. — Un frammento della cronaca del Sercambi in Muratori, *RR. II. SS.*, XVIII, 797 sgg.

p. 66 sgg. *I sermoni evangelici e le lettere di Franco Sacchetti* (*Opere*, vol. I), pubbl. da Ottavio Gigli, Firenze, 1857 (con biografia). *Le Novelle di Franco Sacchetti* (*Opere*, vol. III e IV), ibid., 1860 e 1861. Nei *Sermoni* si parla (XIV, p. 44) dell'antipapa francese, dunque non possono essere anteriori al 1378. R. Fornaciari, *Franco Sacchetti, ritratto letterario*, in *Nuova Antologia*, XV, 286 sgg.

p. 71 sgg. *Il Paradiso degli Alberti di Giovanni da Prato*, pubbl. da A. Wesselofsky, Bologna, 1867 (*Scelta di curiosità lett.*, 86-88). L'ampia introduzione dà preziose informazioni su tutta la letteratura del tempo. Di Giovanni in ispecie nel vol. I, parte II, p. 67 sgg. La dimostrazione dell'attribuzione del romanzo a lui mi pare convincente (p. 81 sgg.). Il Voigt, *Wiederbelebung*, I, 189, n. 4, espresse dei dubbi per l'allusione alla tenera età dell'autore, mentre Giovanni avrebbe pur avuto nel 1389 almeno ventinove anni. Il Wesselofsky vi vedeva (p. 89 sg.) un errore di memoria od anche un' esagerazione rettorica. Di quest' ultima troviamo esempî in casi simili presso altri scrittori: il Mussato si dice *impubes* alla morte di suo padre ed aveva ventun anno (vedi Novati, in *Giorn. stor. lett. ital.*, VII, 41): il Panormita dice a re Alfonso di aver lasciato la Sicilia *pene puer* (*Ant. Beccatelli Epistolae*, Venetiis, 1553, p. 122 sgg.) e contava (1420) ventisei anni. — Che la scena del romanzo è posta nel 1389, provò il Wesselofsky I, 1ª, p. 220 sgg. — Troppo tardi per servirmene nel testo mi viene fra le mani l'articolo di F. Novati, *Giovanni Gherardi da Prato, Ricerche biografiche*, in *Miscellanea fiorentina di erudizione e storia*, Anno I, p. 161 sgg. (1886). Dalle portate al catasto, che, come spesso, si contraddicono fortemente, conchiude, con argomentazione non troppo sicura, che Giovanni nacque nel 1367. Nel 1442 era ancor vivo, poverissimo e fuori della memoria; nel 1446 era già morto.

p. 74. Tutto ciò che delle canzoni popolari menzionate nel *Decameron* e di simili componimenti ci si è conservato, si trova raccolto in Carducci, *Cantilene e ballate* ecc., Pisa, 1871, p. 60 sgg. ed in (Alvisi), *Canzonette antiche*. Firenze, Libreria Dante, 1884, p. 13 sgg. Una quantità di ballate realistiche, di contrasti fra la madre e la figlia, che desidera marito, di lamenti di mal maritate, di lamenti del marito e simili, tratta da un ms. del principio del sec. XV è in Sev. Ferrari, *Biblioteca di letterat. pop. ital.*, I (Firenze, 1882), p. 333 sgg. Un'altra raccolta di ballate popolari, in parte di carattere simile, composta forse prima della fine del trecento, fu pubblicata dal Casini in *Propugn.*, N. S. II, 1ª, p. 197 sgg., 2ª, p. 357 sgg.

p. 74 sgg. Poesie del Sacchetti nella *Raccolta di rime antiche toscane*. Palermo, 1817, vol. IV; in Gigli, *Sermoni*, p. 201 sgg.; in Carducci, *Rime di Cino da Pistoia*, Firenze, 1862, p. 477 sgg. Le ballate ed i madrigali nel volumetto *Delle rime di M. Franco Sacchetti le ballate e canzoni a ballo, i madrigali e le cacce*, Lucca, 1853, ed in Carducci, *Cantilene e ballate*. p. 208 sgg. Le tre *Cacce* in fine all'edizione di Lucca, la prima spesso ristampata anche altrove, per es. in Carducci, *Cino*, p. 563; in Trucchi, *Poesie ital. ined. di dugento autori*, Prato, 1846, II, p. 177 ed ibid. anche la terza. p. 184. Cacce di altri poeti nel Trucchi, ib., p. 172 sg., 187 sg., 202. La Caccia di ser Niccolò del Proposto, presso Affò, *Dizionario Precett.*, p. 143, è identica a quella pubbl. dal Trucchi a p. 172. Di tutte queste forme di poesia musicale allora così in voga a Firenze trattò egregiamente il Carducci ne' suoi *Studi letterari*, Livorno, 1874, p. 371 sgg.

p. 75 sg. La *Battaglia delle belle donne*, nel *Saggio di rime di diversi buoni autori*, pubbl. da L. Rigoli, Firenze, 1825, p. 19 sgg.

p. 76. Erroneamente nel ms. la canzone del Sacchetti ad Urbano V e Carlo IV è data come composta « quando... passarono di concordia a Firenze l'anno 1365 ». Si fece confusione coll'incontro ad Avignone (maggio 1365), al quale allude il principio della canzone e quello della lettera, in cui questa è contenuta (vedi *Serm. evangel.*, p. 214). Che la canzone sia stata composta fino dal 1365, come si potrebbe conchiudere dal secondo di quei due passi, è naturalmente impossibile, perché in fine essa parla del papa e dell'imperatore come di personaggi dimoranti a Roma (novembre 1368); ma allora non passarono per Firenze, sì bene s'incontrarono a Viterbo. Sulle relazioni colla poesia di Fazio, vedi Renier, *Liriche di Fazio degli Uberti*, p. CCXXXVIII sg.

p. 77. Su Guido del Palagio vedi Wesselofsky, *Parad.*, I, 1ª, p. 93 sgg. La canzone in Carducci, *Cino*, p. 597.

p. 77 sg. Sulla poesia politica del secolo XIV vedi A. D'Ancona, *La poesia politica ital. ai tempi di Lodovico il Bavaro*, nelle sue *Varietà storiche e letterarie*, II, 75 sgg., Milano, 1885, e lo stesso, *Il concetto dell'unità politica nei poeti ital.*, ne' suoi *Studi di critica e storia letteraria*, Bologna, 1880, specialmente a p. 38 sgg., vedi anche *Varietà*, ib., p. 141 sgg.

p. 77. Su Antonio da Ferrara vedi R. Renier, *Liriche di Fazio degli Uberti*, Firenze, 1883, p. CXCIX sgg. Il giudizio del Renier, ib., CCIII, n., che le relazioni del Petrarca con lui si fossero raffreddate, si fonda su di un passo delle *Sen.* III, 7, inesattamente tradotto dal Fracassetti. Il sonetto contro Carlo IV, ib., CCXXXII. Dubbia è l'attribuzione ad Antonio del *Credo*,

che altrove va sotto il nome di Dante. ibid., cccxiv, n. Poesie di Antonio in (Bini), *Rime e prose del buon secolo della lingua*, Lucca, 1852; inoltre in *Poesie minori del sec. XIV*, pubbl. da E. Sarteschi, Bologna, 1867 (*Scelta di cur.*, 77), p. 23 sgg. P. Rajna, *Una canzone di maestro Antonio da Ferrara e l' ibridismo del linguaggio nella nostra antica letteratura*, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XIII, 1. Del resto vedi Zambrini, *Op. Volg.*

p. 78. Gli otto sonetti caudati di Vannozzo al Visconti furono pubbl. da A. Sagredo in *Arch. stor. ital.*, N. S. t. XV, 2ª, 142 sgg. Del resto per ciò che spetta Vannozzo, vedi Wesselofsky, *Parad.*, I, 1ª, 230 e Grion, nella prefaz. ad Antonio da Tempo, *Trattato delle rime volgari*, Bologna, 1869, p. 17 sgg.; inoltre Zambrini.

p. 78. Della morte del Saviozzo parla un luogo di Gambino d'Arezzo nella sua *Visione*, cap. 5; vedi *Versi di Gambino d'Arezzo*, pubbl. da O. Gamurrini, Bologna, 1878 (*Scelta*, 164), p. 129. *Oratore dello Ill. Capitanio Tartaglia del Lavello* è chiamato anche nella didascalia dei due sonetti pubblicati in *Basinii Parmensis Opera praestantiora*, Arimini, 1794, II, 1°, p. 121. Ora trattò con molta diligenza del poeta G. Volpi, *La vita e le rime di Simone Serdini detto il Saviozzo*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XV, 1. Poesie del Saviozzo in Carducci, *Cino*, p. 573 sgg. e Sarteschi, *Poesie Minori*, p. 46 sgg. La bibliografia dei mss. e delle stampe dà il Volpi, l. c., p. 43 sgg.: la tavola delle sue rime contenute in un ms. berlinese l'Appel, *Die Berliner Handschriften der Rime Petrarca's*, Berlin, 1886, p. 100 sgg., dove sono utili rubriche. Per me è dubbio se siano veramente suoi i dieci componimenti pubblicati da Gius. Ferraro in *Alcune poesie ined. del Saviozzo e di altri autori*, Bologna, 1879 (*Scelta*, 168) per le forme linguistiche proprie dell'Italia superiore, che ricorrono in rima; similmente ne giudica ora il Volpi, p. 47 sgg.

p. 78. sg. Una piccola raccolta di ballate e madrigali del sec. XIV coi nomi dei compositori musicali in Ant. Cappelli, *Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI*, Bologna, 1868 (*Scelta di cur.*, 94), p. 23 sgg. Su Francesco degli Organi vedi Wesselofsky, *Parad.*, I, 1ª, 101 sgg., ed ib., I, 2ª, 295 una sua poesia latina; le sue ballate in Carducci, *Cant. e ball.*, p. 317 sgg. — Le poesie di Matteo de' Griffoni in Carducci, p. 321 sgg.: il suo *Memoriale historiarum*, in Muratori, *RR. II. SS.*, XVIII, 105 sgg. T. Casini, *Lauda ined. di M. Griffoni*, nel *Propugn.*, N. S. II, 1ª, p. 300. Le poesie di N. Soldanieri in Carducci, p. 267 sgg.; tre canzoni morali di lui furono pubbl. da E. Costa in *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 40 sgg. Le poesie di Alesso Donati in Carducci, p. 297 sgg. Il madrigale di quest' ultimo riportato a p. 298 rassomiglia a ciò che in provenz. si chiamava una *monja*; il lamento ant. franc. di una monaca, che infine fugge coll' amato, in Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870, 1, 33. Una ballata in dialetto bergamasco: *Ihamay* (cioè *Giammai*), *che fora son*, *Non volio esser più monica* fu pubbl. dall' Ive (da un ms. della fine del XV o del principio del XVI secolo), in *Giorn. stor. lett. ital.*, II, 153 e su di essa vedi Cian. ib., V, 509 e Saviotti, ibid., XIV, 249, n. 1. Due ballate con lamenti di monache riferisce il Casini, in *Propugn.*, N. S. II, 1ª, p. 238 sgg.: cfr. la nota a p. 246.

p. 79 sg. Che il Pucci era *banditore*, non *trombetta*, osservò il Morpurgo, *Rivista critica*, II, 180; vedi anche l'annunzio bibliografico nel *Giornale di filol. romanza*, III, 118. Dell'opuscolo del Morpurgo [*Antonio Pucci e Vito Biagi banditori fiorentini del sec. XIV*, Roma, 1881] devo qualche notizia alla cortesia del mio traduttore V. Rossi. Il D'Ancona, *Varietà storiche e letterarie*, I, Milano, 1883, p. 68, non crede impossibile che anche le recitazioni del Pucci avessero luogo dinanzi al popolo per incarico del Comune e fossero quindi connesse col suo ufficio. — I sonetti umoristici del Pucci in Carducci, *Cino*, p. 457 sgg. Quello *A far la salsa sì come smiraglio* fu pubblicato dal Morpurgo, *Rivista critica*, I, 120. Gentile Sermini se lo è poi appropriato modificandolo: vedi le sue *Novelle*, Livorno, 1874, p. 115. *Le proprietà di Mercato vecchio*, in *Delizie degli eruditi toscani*, pubbl. dal padre Ildefonso di S. Luigi, VI, 267 sgg., Firenze, 1775; anche nella *Raccolta di rime antiche*, Palermo, 1817, III, 305. La corona dei sonetti amorosi pubblicò il D'Ancona, *XIX sonetti ined. di Ant. Pucci*, Bologna, 1878 (estr. dal *Propugn.*, XI); un'altra corona di dodici sonetti sull'arte poetica: *L'arte del dire in rima*, abbastanza insignificanti, il D'Ancona stesso, nella *Miscellanea di filologia e linguistica in memoria di N. Caix e U. A. Canello*, Firenze, 1886, p. 293. — Il serventese sulla bellezza della sua amata in Carducci, *Cino*, p. 445; vedi su di esso anche Wesselofsky, *Parad.*, I, 1ª, p. 115 e 254. Il secondo serventese dato dal Carducci p. 450 non è del Pucci e spetta al secolo XV, vedi Flamini, in *Propugn.*, N. S. II, 2ª, p. 142.

p. 80. D'Ancona, *Una poesia ed una prosa di Ant. Pucci*, in *Propugn.*, II, 2ª, 397, e III, 1ª, 35, tratte da uno *Zibaldone*, che il D'Ancona considerava come opera del Pucci. Su questo ms. diede più ampie notizie A. Graf, in *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 282, secondo il quale la paternità del Pucci non è del tutto accertata (vedi però p. 288 e 291) e sicuramente il ms. non è autografo di lui.

p. 81. Sui serventesi del Pucci ed in generale sulle sue poesie politiche d'occasione eccellenti osservazioni fa il D'Ancona, *La poesia popol. in Italia*, Livorno, 1878, p. 44 sgg.: vedi anche Renier, *Fazio*, p. CLXI e CLXII, n. Il serventese sulla peste è stampato nell'opuscolo *La pestilenza del 1348*, *Rime antiche*, pubbl. dalla Direzione della *Rivista critica*, Firenze, 1884. La ballata sul duca d'Atene fu pubblicata da C. Paoli, in *Arch. stor. it.*, S. III, vol. XIII, 52; ib. anche il *Lamento*, che ora si può leggere anche nella seconda raccolta Medin-Frati, che citeremo ora, p. 23; a p. 7 di questa il *Lamento di Firenze*.

p. 81. Sui *Lamenti* D'Ancona, *Poesia pop.*, p. 65 sgg. Antonio Medin, *Lamenti de' secoli XIV e XV*, Firenze, libreria Dante, 1883. La pubblicazione di un'altra raccolta iniziarono il Medin e L. Frati: *Lamenti storici dei sec. XIV, XV e XVI*, vol. I, Bologna, 1887 (*Scelta*, 219). Su questi v. le osservazioni del Morpurgo, in *Riv. critica*, IV, 169 sgg. Il II vol. dei *Lamenti*, 1888 (*Scelta*, 226).

p. 81 sg. La *Guerra di Pisa* del Pucci nelle *Delizie*, IV, 189 sgg. — A. Medin, *La resa di Treviso e la morte di Cangrande I della Scala, cantare del sec. XIV*, Venezia, 1886 (estr. dall'*Archivio veneto*). Il Mor-

purgo, *Riv. crit.*, IV, 164 sgg. espresse dei dubbî sulla grande antichità della *Resa*: ma il Medin difese la sua opinione nell'articolo *Frammento di serventese in lode di Cangrande I della Scala* (in *Arch. veneto*, XXXV, 2ª, 1888). Questi pubblicò anche un cantare sui funerali del condottiero Hawkwood (1393) nell' *Arch. stor. ital.*, S. IV, vol. XVII, p. 172 sgg. facendo quivi menzione anche di altri poemetti storici.

p. 82. Sul *serventese* vedi vol. I, p. 95 e 426 della traduz. italiana. Il sermintese del Pucci *delle belle donne* fu pubblicato dal D'Ancona in *Vita Nuova* di Dante, 2ª ediz., Pisa, 1884, p. 47. — Il serventese del Pucci *Della vecchiezza* fu ripubblicato da C. Arlia, in *Propugn.*, XIV, 1ª, 163. Un serventese della forma AbbC CddE....., in Ferrari, *Bibl. lett. pop.*, I, 222, sarà della fine del secolo XVI. Ma anche la forma ABBc CDDe E... esisteva ancora nel secolo XVI: si trova infatti in una poesia di Pietro Aretino del 1527, vedi A. Luzio, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia*, Torino, 1888, p. 69, ed in una sul mal francese, che si legge in un libro del 1549, vedi Rossi, *Le lettere di M. Andrea Calmo*, Torino, 1888, p. 395.

p. 82 sg. *Centiloquio*, nelle *Delizie*, vol. III-VI (Firenze, 1772-75). Pel capitolo su Dante vedi V. Imbriani, *Illustrazioni al capitolo dantesco del Centiloquio*, Napoli, 1880.

p. 83. Raff. Fornaciari, *Il poemetto popolare ital. del sec. XIV e Ant. Pucci*, in *Nuova Antologia*, S. II, vol. I, p. 5 sgg. — *Historia della Reina d'Oriente*, pubbl. (assai male) da A. Bonucci, Bologna. 1862 (*Scelta*, 41). — *Il Gismirante*, in [Franc. Corazzini, *Miscellanea di cose ined. o rare*, Firenze, 1853]. — [*Apollonio di Tiro*, p. es. Lucca, 1705]. — *Madonna Lionessa*, pubbl. da C. Gargiolli, Bologna, 1866 (*Scelta*, 89); sull' attribuzione al Pucci, D'Ancona, *Propugn.*, II, 2ª, 407. — *Cantare del Bel Gherardino*, Bologna, 1867 (*Scelta*, 79). — Il D'Ancona attribuirebbe al Pucci alcuni altri poemi anonimi del genere ed il Rajna credette di potergli ascrivere con verosimiglianza il maggiore poema *La Spagna*; vedi le sue *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, Bologna, 1872, p. 329. — Intorno ad una canzone del Pucci di argomento cavalleresco ed alla sua fonte francese, vedi Wesselofsky, in *Riv. di fil. rom.*, II, 221; su di un'altra versione della medesima, Rajna, *Ztschr. f. rom. Phil.*, I, 381.

p. 83 sg. *Gibello*, Bologna, 1863 (*Scelta*, 35). — [*La donna del Verziere*, pubbl. da S. Bongi, Lucca, 1861]. — *La Lusignacca*, Bologna, 1872 (*Scelta*, 10). — *Novella del Cerbino*, Bologna, 1862 (*Scelta*, 25). — Il *Cantare di Florio e Biancofiore* fu ristampato da T. Hausknecht, in *Arch. f. das Stud. der neueren Sprachen*, vol. 71, p. 1 (1884). Che il poemetto è più antico del *Filocolo* ed ha con esso una fonte comune, dimostrò V. Crescini, *Il cantare di Fiorio e Biancifiore*, I (*Scelta*, 233), Bologna, 1889. — Simone Forestani da Siena (cioè il Saviozzo), *Storia d'una fanciulla tradita da un suo amante*, pubbl. dallo Zambrini, Bologna, 1862 (*Scelta*, 6). La stessa poesia, anonima, in Bartoli, *I mss. della bibliot. Naz. di Firenze*, Sez. I, Ser. I, t. II, p. 21 sgg. (Firenze, 1881). — La bibliografia della novella popolare in versi in Giambatt. Passano, *I novellieri ital. in verso*, Bologna, 1868.

p. 84. La *Passione* pubbl. dal Razzolini, Bologna, 1878 (*Scelta*, 162):

sull'attribuzione vedi le notizie in *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 352 e V, 475. Un ms. di Siena, che fra altri componimenti contiene la *Passione*, deve avere in fine la data 1330 (*Giorn. stor. lett. ital.*, II, 274); ma è dubbio se il poemetto non sia semplicemente rilegato insieme. Fonte della *Passione* sono, insieme cogli evangeli ed altro, anche le *Meditationes vitae Christi* (cap. 72-84), falsamente attribuite a S. Bonaventura; ma non è vero che il poema sia una fedele imitazione di questo scritto, come voleva il Sorio (vedi Zambrini, *Opere volg. a stampa*, col. 759); solo in pochi luoghi la relazione è stretta. Una continuazione della *Passione*, probabilmente del medesimo autore, è [*La Resurrezione di Gesù Cristo*, pubbl. dallo Zambrini, Imola, 1883]. Su una *Nascita di Gesù* di Felice da Massa, vedi Zambrini, *Op. volg.*, col. 760; pur quivi deve esser forte l'influenza delle *Meditationes*. I tre poemi insieme nel ms. magliabechiano II. II. 71, vedi Bartoli, l. c., I, I, II, 127. Nel cod. Palat. 120, fol. 157 (vedi Bartoli, *I codici palatini della R. bibl. Naz. di Firenze*, Roma, 1885, I, 172) la *Passione* è seguita dalla *Discesa al Limbo*, dalla *Resurrezione e l'Ascensione* e dal *Giudizio finale*, in tutto 557 ottave.

p. 84. La descrizione di gare di dame era già nella letteratura provenzale, vedi Suchier, *Denkmäler prov. Literatur u. Sprache*, I, Halle, 1883, p. 555, e Carducci, in *Nuova Antol.*, 1° gennaio 1885, p. 20 sg. Su poesie che rappresentano balli e hanno per iscopo la lode di donne, anche D'Ancona, nella sua ediz. della *Vita Nuova*, p. 45.

p. 84 sg. Su Domenico da Prato, vedi Wesselofsky, *Parad.*, I, 2ª, 54 sgg. — *Il pome del bel fioretto*, pubbl. dal Fanfani, Firenze, 1863. Il proemio ad esso in Wesselofsky, l. c., p. 338. — *Rimolatino*, ib., p. 341, componimento di forma strana, costituito di lunghe e complesse stanze di canzone, senza sospensione di senso alla fine di ciascuna. Altre poesie di Domenico, ib., p. 353 sgg.

p. 85 sg. Lunghi estratti del poema di Giovanni da Prato conservatocisi nell'autografo, in Wesselofsky, *Parad.*, I, 2ª, 108-192. Da quanto è detto a p. 227 sgg. risulta molto verosimile l'attribuzione; pure si deve osservare, che, giusta i versi a p. 127, il poeta sarebbe stato battezzato a Firenze. — Il trattato di Giovanni in Wesselofsky, ib., 385 sgg. — Di un poema anonimo sui vizi e sulle virtù scritto nel 1396 o 97 ad imitazione della *Divina Commedia*, però senza vera allegoria, vedi M. Cornacchia in *Propugnatore*, N. S. I, 2ª, p. 185 sgg. e F. Pellegrini, ib., II, 1ª, p. 335 sgg.

p. 86 sgg. Fed. Frezzi, *Il Quadriregio*, Foligno, 1725 [ediz. più recente, Venezia, 1839]. Sul Frezzi la *Dissertazione apologetica* del padre Don Pietro Canneti nel II vol. di quell'edizione e di recente M. Faloci Pulignani, in *Giorn. stor. lett. ital.*, II, 31 sgg. [Lo stesso lavoro ampliato nell'*Archivio storico per le Marche e per l'Umbria*, IV, 13-14]. Per la cronologia del poema Canneti, p. 44 e Faloci Pulignani, p. 40.

p. 88. Sull'architettura del mondo nel Frezzi, vedi l. IV, c. 11, p. 302: « Mostrato mi ha (*Minerva*) lo Inferno, il Limbo e 'l Mondo (*simboleggiato*) E delli vizi li reami crudi, Poi mi condusse nel giardin giocondo ». Così in ogni parte vi sono propriamente parecchi regni, come dice anche il titolo di un ms. del 1421 (vedi Faloci Pulignani, p. 41) ed anche il ms. di Berlino, vedi Biadene, in *Giorn. stor. lett. ital.*, X, 339.

p. 89 sg. *La pietosa fonte*, in *Rime di alcuni antichi in onore di Franc. Petrarca*, pubbl. dallo Zambrini, Bologna, 1874 (*Scelta*, 137). — La *Fimerodia* fu scoperta dal Renier, che trattò egregiamente di essa e del suo autore: *Un poema sconosciuto degli ultimi anni del sec. XIV*, in *Propugn.*, XV, 1ª e 2ª (cfr. *Ztschr. f. rom. Phil.*, VII, 171, 173). Sulla causa della prigionia di Jacopo, Morpurgo, *Riv. crit.*, IV, 168, n. 1. Sulla sua liberazione dalle Stinche nel 1407, vedi L. Frati, in Finiguerri, *La buca di Monteferrato*, Bologna, 1884 (*Scelta*, 203), p. x: per le sue poesie pure ib., p. 227 sgg., Renier, *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 440 sgg. e L. Gentile, ib., III, 222 sgg. Laudi di lui pubbl. da A. Tenneroni, ibid., XI, 190 sgg.

p. 90. Su Marco Piacentini, vedi Casini, *Giorn. di fil. rom.*, IV, 190 e Frati, *Giorn. stor. lett. ital.*, II, 350. — Sul Rinuccini, Wesselofsky, *Parad.*, I, 2ª, 50 sgg. [*Rime di M. Cino Rinuccini*, pubbl. da S. Bongi, Lucca, 1858]. Un suo sonetto ed una sua lettera in [*Sonetti e ballate di antichi petrarchisti toscani*, pubbl. da F. Flamini, Firenze, 1889, per nozze], vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 476 sg. — Giusto de' Conti, *La bella mano*, Verona, 1753. [*Rime inedite di Giusto de' Conti*, Firenze, 1819]. Due sonetti in Trucchi, *Poesie ined.*, II, 255 sg. Un altro pubbl. dall'Eyssenhardt, in *Arch. f. d. Stud. d. neueren Sprachen*, vol. 54, p. 468. — Su Giusto vedi Battaglini, in *Opera Basinii Parmensis*, Arimini, 1794, II, 87 sg. N. Ratti, *Sulla vita di Giusto Conti romano*, Roma, 1824. — Fra i primi petrarchisti si sarebbe dovuto parlare dei due Bonaccorsi da Montemagno, come a ragione mi fa notare il mio traduttore; ma in questo momento non mi è possibile di riempire questa rincrescevole lacuna.

p. 91. Sugli umanisti del secolo XV anzi tutto Giorgio Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, II ediz., 2 vol., Berlin, 1880 e 1881 (traduz. ital. del Valbusa, Firenze, 1888 e 1890) e lo stesso, *Enea Silvio de' Piccolomini, als Papst Pius II und sein Zeitalter*, vol. I, Berlin, 1856; II, 1862; III, 1863, ambedue opere di meravigliosa diligenza, di grande erudizione e ricche di acute osservazioni. Alcuni errori nei particolari erano inevitabili, data la vastità dell' argomento; più dannosa è la tendenza a disegnar sempre le figure con tinte forti (in senso buono o cattivo), tendenza che, mentre dà maggior risalto al carattere dei personaggi, rende il libro interessante, ma talvolta altera la verità, come per es. è accaduto col Petrarca e con Pio II. — Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, III ediz. curata da L. Geiger, Leipzig, 1877 e 1878, 2 vol.; traduz. italiana del Valbusa, Firenze, 1876. — P. Villari, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*, I, Firenze, 1877, p. 100 sgg. — Giosia Invernizzi, *Il risorgimento* (nell'*Italia* del Vallardi), Milano, 1878, tratta tutta la letteratura (latina ed ital.) del secolo XV, con pesante prolissità e talvolta con iscarsa conoscenza delle indagini più recenti. — Émile Gebhart, *Les origines de la Renaissance en Italie*, Paris, 1879, cerca di chiarire i motivi, per cui proprio l' Italia fu la sede del rinascimento, è ricco di idee, talune giustissime, altre esagerate, ma spesso superficiale e privo di critica nell'accogliere i dati di fatto; brioso ed interessante, quantunque non scevro di leggerezza è del pari l'articolo dello stesso autore: *La renaissance italienne et la philosophie de l'histoire*, in *Revue des deux mondes*, 15 no-

vembre 1885, p. 342 sgg. — L. Geiger, *Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland* (nella raccolta dell'Oncken: *Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen*). Berlin, 1882. — J. Zeller, *Italie et Renaissance*, 2ª ediz., Paris, 1883 (lavoro che riguarda di preferenza la parte politica). — Marc Monnier, *La renaissance de Dante à Luther*, I, Paris, 1884 (di poco valore). — L. Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, vol. I, Freiburg i. Br. 1886, vol. II, 1889, contiene utili indicazioni bibliografiche. — Di mss. di umanisti tocca spesso P. De Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris, 1887. — Brevi e brillanti schizzi delle condizioni letterarie d'Italia nel secolo XV dà anche Giosuè Carducci nel vol. *Le stanze, l'Orfeo e le rime di Ang. Poliziano*, Firenze, 1863, da principio, e negli *Studi letterari*, Livorno, 1874, p. 76 sgg. — Fra i lavori più vecchi hanno ancora importanza Tiraboschi, *Storia della letterat. ital.*, vol. VI e l'introduzione del Mehus alle *Ambrosii Traversarii aliorumque ad ipsum latinae epistolae*, Florentiae, 1759.

p. 92 sg. Franc. Novati, *La giovinezza di Coluccio Salutati* (1331-1353). Torino, 1888. — *Lini Colucii Pierii Salutati Epistolae* ed. a Jos. Rigaccio, Florentiae, 1741 e 42. Franc. Novati, *Epistolario di Coluccio Salutati*, in *Bullettino dell'Istituto storico ital.*, IV, Roma, 1888, p. 64 sgg., tratta dei mss. e delle stampe e dà l'indice delle lettere. Il passo del *De fato et Fortuna* contro gli astrologi è stampato in *Carmina illustrium poetarum ital.*, VIII, 293, Florentiae, 1721.

p. 93. Che Giovanni Malpaghini da Ravenna fu una persona del tutto diversa dal suo contemporaneo Giovanni Conversani da Ravenna cancelliere dei Da Carrara, mostrò il Sabbadini in *Giorn. stor. letterat. ital.*, V, 161 sgg., ed ancor più ampiamente Th. Klette, *Beiträge zur Geschichte und Litteratur der italienischen Gelehrtenrenaissance*, I, Greifswald, 1888. Ed egli non può neppure essere stato quel giovane, che il Petrarca accolse in sua casa a Venezia nel 1364, perché quello lo abbandonò di nuovo dopo appena tre anni: questo notò il Fracassetti in Petrarca, *Fam.*, XXIII, 19. Il tentativo del Voigt di identificarli un'altra volta (I, 216) non mi pare riuscito, e difficilmente si crederà che il Salutati abbia usato *lustrum* per indicare un anno. Perché il Petrarca non potrà aver avuto in sua casa due ravennati? giacché dell'ingrato giovinetto sappiamo soltanto che era di Ravenna, non come si chiamasse: vedi Fracassetti, l. c., p. 110. Del resto anche il cancelliere Giovanni Conversani cooperò alla diffusione delle cognizioni classiche quale professore a Firenze (1368) ed in varie città dell'alta Italia. Tutte le notizie sui due Giovanni presso Klette, l. c.

p. 94. L. Marsili, *Commento a una canzone di F. Petrarca*, Bologna, 1863 (*Scelta*, 36) e *Canzone di F. Petrarca col comento di L. Marsili*, Lucca, 1868.

p. 94. Sul Crisolora, oltre che il Voigt, vedi Sabbadini, *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 148 sgg. E. Legrand, *Bibliographie Hellénique*, Paris, 1885, vol. I, p. XIX sgg. e Klette, l. c., p. 47 sgg.

p. 95. Sul tempo di composizione della storia di Leonardo Aretino, vedi Voigt, *Wiederbel.*, I, 312 n. ed A. Gherardi in *Arch. stor. ital.*, Ser. IV, vol. 15, p. 416 sgg., al quale era sfuggita la nota del Voigt.

p. 95. *Leonardi Bruni Aretini Epistolarum libri VIII*, rec. Laur. Mehus, Florentiae, 1741; rettificazioni all'introduzione biografica nella parte corrispondente del Voigt. C. Monzani, *Di Leonardo Bruni Aretino*, in *Arch. stor. ital.*, N. S., V, 1ª, 29; 2ª, 13 (di poca importanza).

p. 95 sg. Per il carattere del Niccoli vedi specialmente l'orazione funebre del Poggio, in *Opera* di questo, fol. 102-104 e dello stesso, *De infoel. princ.*, fol. 147; *Epist.* III, 36 e la lettera edita nello *Spicilegium Romanum*, X, 231. Secondo il Poggio i balzelli avrebbero impoverito il Niccoli. — Un dubbio sull'esattezza del 1437 come anno della morte del Niccoli vedi in Zeno, *Dissert. voss.*, I, 34; il 1° novembre 1439 il Filelfo lo nomina ancora come vivo; tuttavia l'orazione del Poggio è datata da Bologna, dove egli non era più nel 1439. L'epitafio del Niccoli a S. Spirito è riferito dal Wotke, in *Wiener Studien*, XI, 300 n.; secondo esso quegli morì nel suo settuagesimo terzo anno *pridie Non. febr. 1436*, il che sarà secondo lo stile fiorentino (1437 dello st. comune). — Sulle vicende dei libri del Niccoli vedi Villari, *Machiavelli*, I, 108, n.

p. 100. L'inventario della biblioteca del duca Federigo d'Urbino è pubblicato nel *Giornale storico degli Archivi Toscani*, VI, 127; VII, 46, 130; essa contava settecento e settantadue opere. Papa Niccolò portò la biblioteca Vaticana a 1160 manoscritti. Questa era la più grande di quel tempo. Vedi E. Müntz, in *Revue critique*, 18 ottobre 1886, p. 282 sgg.

p. 101. Sulla data dell'elezione di Enea Silvio a vescovo di Siena (23 sett. 1450), vedi Pastor, *Geschichte der Päpste*, I, 369, n. 1.

p. 102 sgg. G. Shepherd, *Vita di Poggio Bracciolini*, trad. da Tommaso Tonelli, con note ed aggiunte, 2 vol., Firenze, 1825. A. Medin, *Documenti per la biografia di Poggio Bracciolini*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 351 sgg. — La notizia di un supposto esiglio del Poggio, che sarebbe stato accolto a Venezia da Bernardo Bembo (!), data dal De Nolhac, *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, p. 193, si fonda su di uno strano malinteso. — *Poggii Epistolae*, ed. Thomas de Tonellis, vol. I, Florentiae, 1832 (gli altri due volumi mi rimasero inaccessibili). — *Poggii Opera*, Argentinae, 1513. — Lettere anche nello *Spicilegium Romanum*, X, 225 sgg., Romae, 1844.

p. 104. La lettera del Barbaro sulla sua ambasceria a Roma presso R. Sabbadini, *Centotrenta lettere inedite di Franc. Barbaro*, Salerno 1884, p. 70.

p. 105. Per la presenza di Giorgio da Trebisonda a Venezia già nel 1420, vedi Sabbadini, loc. cit., p. 14; il passo, che Franc. Fiorentino, *Il Risorgimento filosofico*, p. 249, n. 16 e 17, allega per provarne l'arrivo nel 1427, si riferisce soltanto al passaggio al cattolicismo romano. Sul Gaza vedi E. Legrand, *Bibliographie Hellénique*, Paris, 1885, I, p. XXXI sgg. ed il lavoro abbastanza leggiero di L. Stein, *Der Humanist Th. Gaza als Philosoph*, in *Archiv für Geschichte der Philosophie*, II, 426 sgg. Su Callisto, Legrand, l. c., p. L sgg.; sul Lascaris, ib., p. LXXI sgg., sul Calcondila, ib., p. XCIV sgg. — Henry Vast, *Le cardinal Bessarion*, Paris, 1878.

p. 106. Sull'Aurispa, oltre il Voigt, R. Sabbadini, *Guarino Veronese e gli archetipi di Celso e Plauto con una appendice sull' Aurispa*, Livorno, 1886.

p. 106. Carlo de' Rosmini, *Vita e disciplina di Guarino Veronese e de' suoi discepoli*, 3 vol., Brescia, 1805-6. R. Sabbadini, *Guarino Veronese e il suo epistolario*, Salerno, 1885. Lo stesso pubblicò lettere del Guarino nella *Vierteljahrschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance* del Geiger, I, 103, 504.

p. 106 sgg. Carlo de' Rosmini, *Vita di Francesco Filelfo*, 3 vol., Milano, 1808. — *Francisci Philelfi Epistolarum Familiarium libri XXXVII*, Venetiis, 1502. Dello stesso, *Satyrarum Hecatosticha*, Venetiis, 1502. *Orationes Franc. Philelfi cum quibusdam aliis eiusdem operibus*, Parisiis, 1515.

p. 111. Il contegno del Filelfo, le istanze presso i principi, la sconsiderata prodigalità, le preghiere di doni, la domanda di licenza come mezzo di estorsione, le sollecitazioni ed i brogli presso ogni nuovo papa, tutto ciò si ripete in altri letterati e, non lo si può negare, anche in Torquato Tasso, solo che questi è scusato dalla sua grande infelicità.

p. 112. Sulla traduzione di Omero fatta dal Valla vedi specialmente Vahlen, in *Sitzungsber. der Wiener Akad.*, phil. hist. Cl., 61, 370 e 387 sgg.

p. 112 sg. Sul miglioramento dello stile determinato dalla più compiuta conoscenza di Cicerone v. Flavio Biondo, *Italia illustrata*. *Roman-diola*, p. 346, ed anche Pio II, *Comment.*, l. II, p. 50; v. inoltre sullo stile dei primi umanisti, R. Sabbadini, *Storia del Ciceronianismo e di altre questioni letterarie nell'età della rinascenza*, Torino, 1886, p. 1 sgg.

p. 113. Naldo Naldi, *Vita Jannotii Manetti*, in Muratori, *RR. II. SS.*, XX, 529 sgg.

p. 114. Sulle orazioni degli umanisti Voigt, *Wiederbel.*, II, 442 sgg., ed *Enea Silvio*, II, 27 sgg. Che di solito si parlava italiano, attesta fra altri Benedetto Accolti, *Dialogus de praestantia virorum sui aevi*, Parmae, 1691, p. 87. Nell'ambascieria a Venezia il Manetti parlò italiano (1449), e solo per pubblicarla tradusse poi l'orazione in latino (v. Naldi, 567), certo rielaborandola ed adornandola; il che sarà accaduto di spesso.

p. 114 sg. *Pii II P. M. olim Aeneae Sylvii Piccolomini Senensis Orationes politicae et ecclesiasticae*, ed. J. D. Mansi, I, Lucae, 1755; II, 1757; III, 1759.

p. 115. *Francisci Barbari De re uxoria libri II*, Parisiis, 1513.

p. 115. *Poggii Bracciolini Flor. Historiae de Varietate Fortunae libri IV*, editi a Domenico Georgio, Lutetiae Parisiorum, 1723. Il Poggio ne parla già nel 1431, Epist. IV, 20; il 14 settembre 1443 erano scritti due libri, v. *Spicil. Rom.*, X, 287, il 12 luglio 1448 il lavoro era finito interamente, ib. 304.

p. 117. *Poggii Florentini Dialogus et Leonardi Aretini Oratio adversus hypocrisiam a Hier. Sincero*, Sylvae-Ducis, 1699. Il *De professione* del Valla, pubbl. dal Vahlen in *Wiener Sitzungsber.*, 62, 99. — Sulla lotta degli umanisti contro i monaci Voigt, *Wiederbel.*, II, 215 sgg.

p. 118 sgg. *Leonardi Aretini Historiarum libri XII*, Argentorati, 1610. [*Istoria Fiorentina di Leon. Aretino*, trad. in volgare da Donato Acciaiuoli, col testo a fronte, Firenze, 1856-60]. Lo stesso giudizio sull'impero romano già anche nella *Laudatio urbis Florentiae* di Leonardo scritta al più tardi

nel 1401; v. G. Kirner, *Della Laudatio urbis Flor. di Leon. Bruni*, Livorno, 1889, p. 29 sg. — *Poggii Bracciolini Historiarum Florentini Populi libri VIII*, in Muratori, *RR. II. SS.*, XX, 193 sgg. Le opinioni del Poggio sull'impero anche nella lettera al Niccoli del 1433, *Spicil. Rom.*, X, 233: v. anche la lettera di simile contenuto tra le *Leon. Aret. Epist.* VI, 9, la quale però, secondo l'Agostini, *Scrittori viniz.*, I, 174, sarebbe di Leonardo Giustiniani. Enea Silvio nello scritterello *De ortu et auctoritate sacri romani imperii ad Imper. Fridericum III* (stampato dietro l'*Aurea bulla Caroli IV*, Francofurti, 1658), rimane fedele all'antica finzione della monarchia imperiale universale: ma egli scriveva ciò da cortigiano, ben sapendo, come la realtà appunto sotto Federigo III fosse nel più stridente contrasto con quella.

p. 120 sg. *Laurentii Vallensis Libri tres de Rebus gestis Ferdinandi Aragonum et Siculorum regis* (s. l. n. a.). — *Bartholomei Faccii De rebus gestis Alphonsi Aragonii Regis libri VII*, Mantuae, 1563. Che egli venne nel 1445 alla corte di Napoli, provò il Vahlen, *Wiener Sitzungsber.*, 61, 35, n.: che pubblicò i primi sette libri nel 1451, mostra la lettera a Francesco Barbaro (del 26 sett. '51) in Panormita, *Epist.*, fol. 108. — Panhormita, *De dictis et factis Alphonsi regis libri IV*, Rostochii, 1589.

p. 121. *P. Porcelii Commentaria comitis Jacobi Picinini*, in Muratori, *RR. II. SS.*, XX, 69 sgg. Il secondo commentario ibid., XXV, 1 sgg. Sul Porcello v. Battaglini, in *Opera Basinii*, II, 112 sgg. e Voigt, I, 494 e 589, dove però non tutto è ben accertato.

p. 121 sg. P. Candidus Decembrius, *Vita Philippi Mariae Vicecomitis*, in Muratori, *RR. II. SS.*, XX, 985 sgg., al più tardi del 1450, essendo dedicata a Leonello d'Este (v. ib. p. 1049). Su questa biografia vedi la fine osservazione del Burckhardt, II, 51 (II, 77 sg. della traduz. ital.): all'incontro il Voigt, *Wiederbel.*, I, 507 sg., ha fatto della narrazione del Decembrio una grossolana caricatura smorzando tutti i tratti felici, lasciando sussistere ed esagerando solo i cattivi; persino il latino è malamente franteso. — L'*Annotatio rerum gest. in vita ill. Franc. Sfortiae*, in Muratori, *RR. II. SS.*, XX, 1023 sgg.

p. 122. *Aeneas Sylvius Piccolomineus, De viris illustribus*, Stuttgardae, 1842 (*Bibl. des Literar. Vereins*, vol. 1). — Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri*, pubbl. da A. Bartoli, Firenze, 1859: E. Frizzi, *Di Vespasiano da Bisticci e delle sue biografie*, Pisa, 1878. L. Frati, *Di un codice bolognese delle Vite di Vespasiano da Bisticci*, in *Arch. stor. ital.*, Ser. V, t. III, p. 202 sgg.

p. 122 sgg. *Blondi Flavii Forliviensis De Roma Triumphante libri X*, Basileae, 1559, dove seguono le altre opere. Alfr. Masius, *Flavio Biondo, sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1879, e su questo lavoro Wilmanns in *Gött. Gel. Anz.*, 1879, p. 1490 sgg.

p. 124 sgg. *Aeneae Sylvii Piccolominei Senensis Opera quae extant omnia*. Basileae, 1551. *Aeneae Sylvii Piccolominei Opera geographica et historica*, Helmstadii, 1700. Su Enea Silvio come scrittore ed umanista Voigt, *Enea Silvio*, in ispecialità I, 219-44 e II, 248 sino alla fine del volume. — Victor Bayer, *Die Historia Friderici III Imper. des Enea Silvio Piccolo-*

mini, eine critische Studie. Prag, 1872. — Il Voigt dice (II, 335), che la Cosmografia descrive dell'Asia solo l'Asia Minore: ma ciò non è esatto. Pio divide l'Asia in sei parti, tre al di qua (a sinistra) e tre al di là (a destra) del Tauro, e descrive le tre prime: l'Asia Minore è solo una suddivisione della terza delle parti trattate.

p. 126 sg. *Pii Secundi Pontificis Max. Commentarii Rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt*. Francofurti, 1614. Il Voigt, *Enea Silvio*, II, 336 sgg., mostra esser verosimile che i Commentari siano stati rielaborati dal Campano, al quale spetterebbero anche la divisione in dodici libri ed il proemio; che Pio lo incaricò di rivedere l'opera prima di pubblicarla, dice il Campano, *Epist.* I, 1, alla fine; anche gli epigrammi del Campano in lode di Pio, citati con sì strana frequenza, saranno stati inseriti poi dal poeta stesso. Nell'edizione di Francoforte il testo in alcuni luoghi è mutilato od incompiuto: i complementi pubblicati dal Cugnoni [in *Aeneae Sylvii Piccolomini Opera inedita*, Roma, 1883] mi furono inaccessibili: v. Pastor, *Geschichte der Päpste*, I, 497, n. 3, dove si parla anche dei mss. compiuti: fra essi, secondo il Pastor, il cod. Vatic. Regin. 1995 sarebbe l'originale, in parte autografo: v. *Gesch. d. Päpste*, II, 627 sgg. Il principio di un libro XIII (che giunge fino all'aprile del 1464), il quale si trova in parecchi mss., è pubbl. in Voigt, ib. II, 359 sgg. — Dal libro del Voigt si riceve l'impressione, che i Commentarî di papa Pio non siano che un tessuto di menzogne: ma a questo proposito si dovrebbero fare più accurate indagini; il Voigt crede troppo facilmente ai nemici di Pio, lo tratta con preconcetta diffidenza e notoriamente lo ha più volte grossamente franteso. Così per es. vol. III, p. 529: Alla sua prima creazione di nuovi cardinali a Siena i vecchi avrebbero domandato, che ne eleggesse solo cinque di nuovi, fra i quali un solo nipote; mediante un artificio Pio avrebbe fatto entrare due nipoti, avendo ottenuto di poterne nominare un sesto, contro il quale nessuno potesse nulla obbiettare: questi era poi il generale degli Agostiniani: ma Pio avrebbe quindi disposto gli eletti in un altro ordine e collocato come sesto il secondo nipote, interpretando la sua promessa ai cardinali nel senso che solo fra i cinque non vi dovesse essere che un nipote. Tutto ciò è puramente un malinteso, perché il Voigt crede, che si sia designato qualunque parente come nipote, mentre così si chiamava soltanto chi era tale realmente. Tra i sei eravi difatti solo un nipote, Francesco, cui Pio (p. 98) espressamente e solo qualifica per tale: Niccolò Forteguerra, che il Voigt tiene egualmente per un nipote, non contava come tale, essendo un lontano parente della famiglia della madre di Pio. — Inoltre Pio avrebbe detto di aver fatto qualche cosa di inaudito, avendo nominato in una volta due cardinali della sua famiglia ed il Voigt oppone a ciò che già Callisto aveva fatto lo stesso. Ecco un altro equivoco. Pio dice (p. 98): « rem quoque prius inauditam fecisse, qui duos ex familia sua cardinales, et nepotem suum uno in concistorio creasset ». Dunque: « due cardinali della sua famiglia ed oltre a questi il nipote » cioè uno. Che significa qui *familia*? Naturalmente la famiglia ecclesiastica, la corte. Bernardo Erolo era « tunc referendarius et domesticus Pii familiaris », e Niccolò Forteguerra « ex aula Pontificis assumptus ». A questa *familia* proprio il nipote Francesco non apparteneva punto. — Basti questo

unico esempio: ma con tali superficialità la figura del papa resta svisata, per quanto il libro del Voigt si possa del resto ammirare per altri rispetti.

p. 127. *Benedicti Accolti De bello a christianis contra barbaros gesto*, Groningae, 1731.

p. 128 sgg. Sul Valla i lavori importanti ed acuti di J. Vahlen, *Lorenzo Valla, ein Vortrag*, in *Almanach der Kaiserl. Akademie der Wiss.*, XIV Jahrg. Wien, 1864, p. 181 sgg. [nuova edizione a parte, 1870], e *Laurentii Vallae Opuscula tria*, in *Sitzungsber. der Wiener Akademie der W.*, phil. hist. Cl., 61, 7 e 357, e 62, 93. Lo stesso, *Lorenzo Valla über Thomas von Aquino*, nella *Vierteljahrschrift f. kult. u. Lit. der Renaissance*, I, 384. D. G. Monrad, *Die erste Controverse über den Ursprung des apostolischen Glaubensbekentnisses; Laurentius Valla und das Conzil zu Florenz*, aus dem dänischen von A. Michelsen, Gotha, 1881.

p. 128 sg. *Laurentii Vallae de Voluptate ac vero bono libri III*, Basileae, 1519. Che la pubblicazione ebbe luogo al principio del 1431, provò il Vahlen, *Sitz.*, 61, 44: i dialoghi devono dunque esser posti nel 1427, quantunque non ci si adattino tutte le allusioni cronologiche: forse l'autore non badava tanto pel sottile. I passi, che il Voigt, *Wiederbel*, I, 468, n. 2 ed il Fiorentino, *Risorgimento*, 224, n. 7, citano per provare che il *De Voluptate* fu composto a Pavia, si riferiscono alla seconda redazione, come osservò già il Vahlen, *Sitz.*, 61, 23, cfr. 46. — L'idea del Janitschek, *Die Gesellschaft der Renaissance und die Kunst*, Stuttgart, 1879, p. 11 e del Voigt, I, 469 sg., che la vera opinione del Valla sia contenuta nel discorso del Panormita, non trova nessun appoggio né in esso il libro, né negli altri scritti del Valla, nei quali egli si mostra sempre fedele cristiano. Già la cinica esagerazione di Antonio, il quale non mette in opera nessuna delle seduzioni del predicatore di godimenti, mostra, quand'anche non seguisse nessuna conchiusione, che quella non è l'opinione dell'autore. L'epicureo deve solo confutare lo stoico, affinché poi rimanga libero il campo alla fede, la quale vede egualmente il sommo bene nel piacere, ma nel piacere ultraterreno. La filosofia non ci dà nessun principio di morale; per essa l'epicureo ha ragione; la dottrina della fede sola è la base della virtù. Se il discorso del Niccoli fosse pura ipocrisia, avrebbe il Valla fatto che proprio egli si rivolgesse più volte con parole di esortazione a lui stesso, Lorenzo (cap. 23, 27)? Ciò che ammisero il Voigt ed il Janitschek, era detto dagli avversarî del Valla (v. Poggio, *Opera*, fol. 82), e fu confutato da lui stesso (*Antid.*, l. IV). Anche il Fiorentino, che nel libro *Il Risorgimento filosofico nel Quattrocento*, Napoli, 1885, p. 204 sgg., tratta con molta acutezza del dialogo del Valla, pare identificare ancor troppo l'opinione epicurea con quella dell'autore, ma crede sincera la chiusa: e ritiene che dalla dimostrazione dell'eudemonismo nel principio morale cristiano, la quale sarebbe il merito principale del Valla, si deduca esser lecito il godimento anche quaggiù. Come un'idea preconcetta faccia legger nel Valla, ciò che non vi è, appare nel Fiorentino, p. 209: « Il Valla non ha ritegno di accettare la risurrezione de' corpi per la più squisita soavità dei piaceri venerei (!) ». Quando il Valla dice, essere quel piacere di Paradiso così grande « ut nulla venus nec comparanda sit nec requiratur », vuol dire semplicemente, che anche il più alto piacere sensuale

della terra non si può paragonare colla voluttà celeste. Egli stesso con ciò sentiva che per far colpo si era espresso crudamente ed aggiunse: « loquor fortasse obscoenius quam materiae dignitas postulet », e nella seconda redazione dell'opera (III. 28) omise affatto il paragone. — Sulla seconda redazione Vahlen, *Sitz.*, 61, 45: il Voigt ne cita un'edizione del 1483, *Wiederbel.*, I, 470, n. 2. Un'altra *Laurentii Vallensis Romani . . opus de vero falsoque bono*, Coloniae, in domo Quentell, 1509, che si trova anche nella bibl. Univers. di Breslavia, fu indicata dal Pastor, *Gesch. d. Päpste*, I, 12, n. 2.

p. 129 sg. *Laurentius Valla De libero arbitrio. Apologia eius adversus calumniatores..... item contra Bartoli libellum.....*, Basileae, 1518. Che il *De libero arbitrio* è difficilmente anteriore al 1436, provò il Vahlen, *Sitz.*, 61, 62.

p. 130. *Laurentii Vallae Romani De dialectica libri III*, Parisiis, 1530, composti fra il 1433 ed il 1438, come mostra il proemio al III libro delle *Elegantiae*, v. Vahlen, ib. 55 e 56.

p. 131. *Laurentii Vallae De falso credita et ementita Constantini donatione declaratio*, in *Lupoldi de Bebenberg De iuribus Regni et Imperii Rom. Tractatus*, Basileae, s. a., p. 265 sgg. Alla fine dice che era il sesto anno dalla fuga del papa da Roma, dunque il 1440. Per la data più precisa v. Monrad, p. 234. Anche Enea Silvio nel *Dialogus de donatione Constantini* (in Mansi, *Orat. Pii II*, III, 85 sgg.: è una parte di più lunghi dialoghi, che cadono nel 1453, v. Voigt, *Enea Silvio*, II, 292), rinunzia alla donazione di Costantino, ritenendola apocrifa, con parole, che quivi mette in bocca a san Bernardino, e fonda il potere temporale del papa, cui egli difende, sulle donazioni di Pipino e di Carlo Magno.

p. 131 sg. Delle *Elegantiae* adoperai l'edizione *Laur. Vallae Elegantiarum Latinae linguae libri*, Basileae, 1562.

p. 132. Il *De Professione Religiosorum*, pubbl. dal Vahlen in *Sitz.*, 62, 99, fu scritto prima del 1442: v. ib. 61, 64. Delle dispute del Valla sul simbolo degli Apostoli tratta ampiamente il Monrad, l. c., p. 178 sgg.

p. 133. Giov. da Schio, *Sulla vita e sugli scritti di Antonio Loschi vicentino*, Padova, 1858. Lo stesso pubblicò: *De Luschis Carmina quae supersunt fere omnia*, Patavii, 1858. *Achilles*, *prototragoedia Antonii de Luschis*, Patavii, 1843; dovrebbe essere stata composta prima del 1390, se di quest'anno è veramente il ms. adoperato dall'Osio, v. Da Schio, p. 131.

p. 133. Francesco Colangelo, *Vita di Antonio Beccadelli, soprannominato il Panormita*, Napoli, 1820. Felice Ramorino, *Contributi alla storia biografica e critica di Ant. Beccadelli detto il Panormita*, Palermo, 1883. — *Antonii Bononiae Beccatelli cognomento Panhormitae Epistolarum libri V*, Venetiis, 1553. — A. Gaspary, *Einige ungedruckte Briefe und Verse von Ant. Panormita*, in *Vierteljahrschrift f. Kultur und Litt. der Renaissance*, I, 474 sgg. Di un ms. simile F. Ramorino, in *Arch. stor. ital.*, S. V, t. III, p. 447 sgg. — V. sul Panormita anche De Nolhac, *La Biblioth. de F. Orsini*, p. 218 sgg.

p. 133. *Antonii Panormitae Hermaphroditus*, ed. Frid. Carol. Forbergius, Coburgi, 1824. Sul tempo di composizione Ramorino, *Contributi*, p. 68 e Sabbadini, *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 170. — La ritrattazione del

Guarino fu stampata dal Sabbadini, in *Vierteljahrschrift f. Kultur u. Litt. d. Renaissance*, I, 109.

p. 135. Le poesie di Maffeo Vegio. p. es., nella *Maxima Bibliotheca Veterum Patrum cet.*, Lugduni, 1677, XXVI, 759 sgg.

p. 136 sg. Charles Yriarte, *Un condottiere au XVe siècle*, *Rimini, études sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta*, Paris, 1882; a p. 140 e 389 sgg. poesie italiane di Sigismondo molto mal pubblicate. Di un'altra poesia, per la quale è dubbia l'attribuzione a Sigismondo, v. Mancini, *Vita di L. B. Alberti*, p. 343, n. 3. [Carlo Tonini, *La coltura letteraria e scientifica in Rimini dal sec. XIV ai primordi del XIX*, Rimini. 1884]. — *Trium Poetarum elegantissimorum, Porcelii, Basinii et Trebani Opuscula*. Parisiis, 1539. *Basinii parmensis poetae Opera praestantiora*, Arimini, 1794. — Su Trebanio in *Opera Basinii*, II, 105 sg. Della *Feltria* del Porcello dà alcuni versi A. Schmarsow, *Melozzo da Forlì*, Berlin und Stuttgart, 1886, p. 75 ed 81. Elegie del Porcello in *Carmina illustrium poetarum Italorum*, t. VII, Florentiae, 1720, p. 497 sgg.

p. 138 sg. *Francisci Philelfi Satyrarum Hecatosticha*. Venetiis. 1502. Sulle altre poesie, che sono inedite od assai rare, v. Rosmini, *Vita del Filelfo* e per il *De iocis et seriis* anche G. Borghini, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XII. 395 sgg. — Sulla lode ed il biasimo nelle satire v. anche la lettera del Filelfo dell'8 dicembre 1450 (*Epistolae*, ed. 1502, p. 53). Una simile miscela di argomenti di vario genere (in parte poesie laudative, in parte liriche) anche nelle nove satire dell'umanista modenese Gaspare Tribraco (fra il 1460 ed il 70), vedi Setti, in *Propugnatore*, XI, 1^a, p. 14 e V. Finzi, in *Rassegna Emiliana*, I, 493 sgg.

p. 139. *Joh. Antonii Campani Epistolae et Poemata*, ed. Menckenius, Lipsiae, 1707. Le poesie di Enea Silvio pubblicate dal Cugnoni nelle *Memorie dell'Accademia dei Lincei*, 1882 e 1883, mi rimasero inaccessibili.

p. 141. Leon. Aretino, *Epist.*, VI, 6; « cognitio earum rerum quae pertinent ad vitam et mores, quae propterea humanitatis studia nuncupantur, quod hominem perficiant et exornent ». Leonardo distingue ancora da questi studi le *litterae*, come dice anche Cicerone, « cum Musis, idest cum humanitate et doctrina » (*Tuscul.*, V, 23). Gli scrittori posteriori però, come il Poggio, chiamano già tutto lo studio degli antichi *humanitatis studia*.

p. 141. Sull'epistolografia degli umanisti parla egregiamente il Voigt, *Wiederbel.*, II, 422 sgg. ed *Enea Silvio*, II, 277.

p. 142. *Francisci Barbari et aliorum ad ipsum Epistolae*, pubbl. dal card. Quirini, Brixiae, 1743. Inoltre la *Diatriba praeliminaris*, 1741. R. Sabbadini, *Centotrenta lettere inedite di Franc. Barbaro*, Salerno, 1884, e su questa pubblicazione l'importante recensione di A. Wilmanns, in *Gött. Gel. Anz.*, 1° nov. 1884, p. 849-85. — G. Voigt, *Die Briefe des Aeneas Sylvius vor seiner Erhebung. auf den päpstlichen Stuhl, chronologisch geordnet*, etc.; in *Archiv. f. Kunde österreich. Geschichts-Quellen*, XVI (Wien, 1856). p. 321 sgg.

p. 143. Nisard, *Les gladiateurs de la République des lettres aux XVe, XVIe et XVIIe siècles*, Paris, 1860, t. I. — Sulle invettive del Salutati e del Rinuccini contro il Loschi, vedi Da Schio, *Ant. Loschi*, p. 53 sgg. e

Voigt, *Wiederbel.*, I, 506. Su quella di Leon. Aretino contro il Niccoli vedi Mehus, *Epist. Leon.*, p. LXV sgg. ed un'analisi di K. Wotke, in *Wiener Studien*, XI (1889), p. 295 sgg.

p. 143 sgg. La lettera del Poggio a Scipione Mainenti nelle sue *Opere*, fol. 134; sulla data ed il destinatario Sabbadini, *Centotrenta lett. di F. Barbaro*, p. 22. e *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 178. — La *Defensiuncula* del Poggio, in *Opera*, fol. 137; la lettera contro Ciriaco, ib. 125. Le sue diverse invettive contro il Filelfo ed il Valla del pari in *Opera*. — Sullo scritto in prosa del Filelfo contro Cosimo, vedi Rosmini, *Vita del Filelfo*, I, 97 e Sabbadini, in *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 163. — Una confutazione pienamente efficace delle bugie del Poggio in Rosmini, I, 25 ed altrove.

p. 145 sg. *Laurentii Vallae Antidoti in Pogium libri IV ad Nicolaum V Pontificem*, Parisiis, 1520. La cronologia di questa polemica in Shepherd-Tonelli, *Vita di Poggio*, II, 151 e 153; Vahlen, *Sitzungsber.*, 61, 20 sgg., anche Sabbadini, *Centotrenta lett.*, p. 60.

p. 146. La disputa del Valla con Antonio da Rho ebbe luogo secondo il Vahlen, ib. 63, nel 1443. Sullo scritto di Antonio vedi Sabbadini, *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 165 sgg. La disputa del Valla col Fazio e col Panormita nel 1445. secondo il Vahlen, ib., 35, n. — Per la polemica del Panormita col Porcello vedi *Vierteljahrschrift f. Kult. u. Litt. d. Ren.*, I, 481; per quella del Porcello e di Seneca con Basinio, vedi Affò, in *Opera Basinii*, II, 17 sgg.

p. 147. Francesco Fiorentino, *Il Risorgimento filosofico nel quattrocento*, Napoli, 1885, opera interessante e pregevole, quantunque sventuratamente rimasta frammentaria e senza revisione per la morte dell'autore.

p. 147. Sulla traduzione dell'*Axiochus* di Leonardo, vedi Morel-Fatio, in *Romania*, XIV, 98. Già il Petrarca aveva posseduto alcuni scritti di Platone in traduzioni latine, come mostrò il Fiorentino, p. 181.

p. 147 sgg. *Leonardi Aretini Isagoge in decem libros Aristotelis ad Nicomachum morales*, ed. M. Bernh. Glaserus, Ienae, typis Johannis Weidneri, 1607 (nella Bibl. Comunale di Breslavia). Su altre edizioni e sui mss. Mehus, *Leonardi Bruni Epist.*, I, p. LVII: sui mss. anche Pastor, *Geschichte der Päpste*, I, 12, n. 3. Un'analisi del Wotke, in *Wiener Studien*, XI, 305 sgg.

p. 148 sgg. Fritz Schultze, *Georgios Gemistos Plethon und seine reformatorischen Bestrebungen*, Iena, 1874. — Sulla controversia dei Greci parla H. Vast, *Le cardinal Bessarion*, Paris, 1878. p. 327 sgg., però molto male. L. Stein, in *Archiv für Geschichte der Philosophie*, II, 448 sgg., corregge alcuni punti, ma resta ancora molta confusione; vedi sulla cronologia della disputa un articolo nello stesso *Archiv*, III, 50 sgg. — Il περὶ ὧν Ἀριστοτέλης πρὸς Πλάτωνα διαφέρεται di Pletone in Migne, *Patrologia*, Ser. Graec. vol. 160, col. 889 sgg. Le domande del Bessarione e le risposte di Pletone ib., vol. 161, col. 713 sgg. — *Bessarionis cardinalis Niceni In Calumniatorem Platonis libri quatuor*, insieme colla traduzione della metafisica di Aristotile e di quella di Teofrasto, Venetiis, Aldus, 1516. Ivi come quinto libro la critica alla traduzione delle *Leges* platoniche di Giorgio, come sesto il trattato *De natura et arte*. La lettera del Bessarione a Michele Apostolio, in Migne, *Patrologia*, Ser. Graeca, t. 161, col. 687. La let-

tera al Ficino e la relativa risposta in *Ficini Opera*, p. 616. L'opera *In Calumniatorem*, pubblicata nel 1469, era composta, in una prima redazione di soli tre libri corrispondenti ai tre dell'avversario, già nel 1466. Ciò appare da una lettera inedita del Bessarione a Teodoro Gaza, che si trova colla lunghissima risposta del Gaza alla biblioteca Marciana di Venezia nel cod. 52, cl. IV e della quale riferì poche parole anche il Lambecius, *Commentariorum de Bibl. Caesarea Vindob. lib. VII* (Vindob., 1781), p. 348. In quella lettera il card. dice, che il libro del Trapezunzio, pubblicato nel 1465, gli venne alle mani un anno fa, e manda la propria opera al Gaza per sottoporla alla sua critica: probabilmente allora essa era scritta in greco, come la dà il ms. Vaticano Graec. 1435 (cfr. von Hertling, in *Literarische Rundschau*, 1875, p. 91 n.). Ci sono poi dei mss., che dànno l'opera in latino in tre soli libri, vedi Valentinelli, *Bibliotheca manuscripta ad S. Marcum*, IV (Venetiis, 1871), p. 3 sgg. Si può supporre che il cardinale stesso facesse la traduzione dal greco, volendo rivolgersi anche ad italiani. Il Trapezunzio rispose novamente ed allora si immischiarono nella disputa anche alcuni italiani, Niccolò Perotti ed un anonimo minorita, vedi Valentinelli, l. c., p. 8 e 10.

p. 151 sgg. Leop. Galeotti, *Saggio intorno alla vita ed agli scritti di Marsilio Ficino*, in *Arch. stor. ital.*, N. S., t. IX, 2ª, 25, t. X, 1ª, 1. [Luigi Ferri, *Di Marsilio Ficino* ecc. in *La filosofia delle scuole italiane*, vol. 28 e 29, 1883 ed 84]. — K. Sieveking, *Die Geschichte der platonischen Academie zu Florenz*, Göttingen, 1812. P. Villari, *Machiavelli*, I. 172 sgg. e lo stesso, *La storia di Girol. Savonarola*, I, Firenze, 1887, p. 52 sgg. H. Hettner. *Das Wiederaufleben des Platonismus*, in *Italienische Studien*, Braunschweig, 1879, p. 165 sgg. Inoltre le storie della filosofia. — *Marsilii Ficini Opera*, Basileae, 1576. Quivi la *Theologia platonica*, p. 78 sgg. La disputa ad un convito di Bernardo Bembo, che vi è menzionata, VI, 1, deve cadere durante il soggiorno di questo a Firenze fra il 1478 ed il 1480 (l'ambasceria anteriore di Bernardo Bembo del 1474 non va presa in considerazione): anche nel libro XVIII, 9, è ricordato l'anno 1478. Che vi lavorò intorno cinqu'anni, prova la lettera al Bandini in *Opera*, p. 660.

p. 154 sg. Il libro dell'amore in *Ficini Opera*, 1320 sgg. Sul banchetto a Firenze, ib., p. 657. Il Ficino non dice che ogni anno regolarmente si festeggiasse così il natalizio di Platone, poiché il convito annuale, di cui parlano le *Epist.*, l. III, p. 718, è altra cosa (par bene il natalizio di Cosimo).

p. 155 sg. La canzone del Benivieni, in *Opere di Girol. Benivieni*, Venetia, Zopino, 1522, fol. 41; ib. il commento del Pico, fol. 1 sgg.; la canzone anche in *Pici Opera*, Basileae, 1572, p. 746; il commento, ib., 734.

p. 157. Il *De Christiana religione* cade verso il 1474; nel cap. 10 (alla fine) il Ficino vi parla di quelli che ad Ancona furono nel 1470 guariti per un miracolo, e si dice che erano sani già da quattro anni. Il proemio dice, che egli scrisse quel libro, quando era appena stato consacrato prete (1473); fu stampato nel 1476.

p. 158. Sul Landino vedi Bandini, *Specimen literaturae florentinae saec. XV*, vol. I, Florentiae, 1748; II, 1751. Il Tiraboschi, *St. lett. ital.*, VI, 1065, n., voleva cambiare in 1434 l'anno di nascita, perché il Landino in

una lettera del 1475 dice di essere nel quarantunesimo anno. Ma questa lettera nel Bandini (*Collectio veterum aliquot monimentorum*. Arreti, 1752. p. 1 sgg.) ha invece la data 1465. In un documento riferito dal Bandini, *Specimen*, II, 103, è detto che il Landino nel 1470 aveva quarantaquattro anni, certo per errore (XLIV invece di XLVI).

p. 158 sgg. Sul libro del Landino *De Anima* parla egli stesso nel commento a Dante, *Inf.*, X, 15. — *Christophori Landini florentini Camaldulensium Disputationum Opus*, Parisiis, 1511 (stampato per la prima volta a Firenze verso il 1480). Che i dialoghi sono posti nell'estate del 1468 mostrò Gir. Mancini, *Vita di L. Batt. Alberti*, Firenze, 1882, p. 481, n. 4. Ma lo scritto fu composto parecchio dopo: vi sono citati la *Theologia platonica* del Ficino (come incompiuta) ed il suo commento al *Symposion*.

p. 160. Il commento a Dante fu stampato per la prima volta nel 1481: io mi servo della: *Comedia del divino Poeta Dantho Alighieri, con la spositione di Christophoro Landino*, Vinegia, 1536. Sul commento vedi C. Hegel, *Ueber den histor. Werth der ältesten Dante-Commentare*, Leipzig, 1878, p. 71 sgg.

p. 160. *Joannis Pici Mirandulae Concordiaeque Comitis Opera omnia*, Basileae, 1572. Al principio la *Vita*, non del tutto attendibile, scritta dal nipote Gianfrancesco. Il testamento del Pico pubbl. da C. Milanesi, in *Giorn. stor. degli Archivi toscani*, I, 88 sgg. — Giov. Pagani, *Giovanni Pico della Mirandola condannato da Innocenzo VIII* ecc., Milano, 1889 (estr. dal *Rosmini*). — G. Dreydorff, *Das System des Joh. Pico*, Marburg, 1858.

p. 162 sg. Del Pico il Poliziano parla specialmente nei *Miscell.*, cap. 90 ed alla fine. — Che già nel 1489 l'*Heptaplus* era alle mani degli amici, mostrano lettere, che sono in *Opera*, p. 395 sgg. — Della disegnata *Teologia poetica* e del commento al *Symposion* parla più volte egli stesso, p. es. nel commento alla canzone del Benivieni, III, 8 e 11, nella lettera a Dom. Benivieni, p. 382, e par bene anche in quella ad Andrea Corneo (1486), p. 378.

p. 164. Nei suoi anni giovanili il Pico aveva anche poetato, in italiano ed in latino, ma già nel 1486 aveva abbandonata la poesia amorosa, vedi la lettera ad Andrea Corneo, p. 378. Più tardi abbruciò le sue poesie amorose, come dice suo nipote e conferma il Poliziano (*Epist.*, I, 7, p. 12, ed. 1536); a torto quindi il Dreydorff (p. 7) contesta la cosa. Poesie italiane di lui si sono conservate; vedine due in Trucchi, *Poesie inedite*, III, 61 sg. ed in *Rime del Pistoia* (Livorno, 1884), p. 39, e notizie di altre vedi in Bartoli, *I manoscritti della bibl. Nazion. di Firenze*, II, 127 sgg.

p. 164. Riguardo alla conversione del Benivieni vedi il suo proemio alle sue otto egloghe (a Luca della Robbia), in *Opere di Girolamo Benivieni*, Venetia, Zopino, 1522, fol. 73, ed anche alla fine delle opere del Pico.

p. 165. Che l'accusa di cospirazione contro gli accademici romani non era probabilmente senza qualche fondamento, mostrarono Luzio-Renier, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XIII, 433, n. 4.

p. 165. Sulla letteratura italiana del secolo XV, oltre i già citati, vedi anche John Addington Symonds, *Renaissance in Italy, Italian Literature*, Parte I, London, 1881.

p. 166 sg. Dell'invettiva del Rinuccini si è conservata soltanto un'antica traduzione italiana, che fu stampata dal Wesselofsky, *Parad.*, I, 2ª, 303 sgg. Lo scritto di Domenico da Prato, ib., 321 sgg.

p. 167. Le dichiarazioni del Filelfo intorno al volgare nelle lettere italiane pubblicate dal Rosmini, *Vita del Filelfo*, II, 304, III, 448, e nei passi di lettere latine, che il Rosmini, II, 14, n., riferisce. I discorsi suoi e dei suoi scolari in *Sepulcrum Dantis*, Libreria Dante in Firenze, 1883, p. 25 sgg. Vedi anche Rosmini, I, 55 sgg. e 119 sgg.

p. 167. Del *Dialogus ad Petrum Histrum* del Bruni fino a questi giorni non era stampata che la prima parte; ora tre edizioni compiute uscirono quasi nello stesso tempo, quella di Th. Klette, *Beiträge zur Geschichte und Literatur der ital. Gelehrtenrenaissance*, II, Greifswald, 1889: quella di K. Wotke, *Leonardi Bruni Aretini dialogus de tribus vatibus florentinis*, Wien, 1889 e quella di Gius. Kirner, *I Dialogi ad Petrum Histrum di Leon. Bruni*, Livorno, 1889. Il Voigt, *Wiederbelebung*, I, 387, dice, che il dispregio del Niccoli per Dante ed il Petrarca è anche d'altra parte attestato: perciò il primo dialogo esprimerebbe la sua vera opinione. Ma le testimonianze, cui allude, sono solamente le invettive di Leonardo e del Filelfo e si sa con quanta temerità gli avversarî solessero mentire. Il contrario è attestato dal dialogo del Poggio. Anche la difesa, che dell'opinione del Voigt fanno il Klette ed il Kirner, non mi convince: oggi si ama un po' troppo di leggere fra le righe dei vecchi autori. — Notevole è la testimonianza di Ambrogio Traversari, citata dal Sabbadini, in *Giorn. stor. lett. ital.*, X, 370, secondo la quale i manoscritti di cose volgari si pagavano più cari che quelli di cose latine.

p. 168 sg. Intorno al poema del Filelfo su S. Gio. Battista, vedi Rosmini, II, 16.

p. 169 sg. Intorno al Giustiniani vedi Giov. degli Agostini, *Notizie istorico-critiche intorno la vita e le opere degli scrittori viniziani*, Venezia, 1752, I, 135 sgg. Voigt, *Wiederbeleb.*, I, 420. Per l'interessamento del Giustiniani per la letteratura italiana, vedi anche Sabbadini, in *Giorn. stor. lett. ital.*, X, 363 sgg. — A. D'Ancona, *Strambotti di Leonardo Giustiniani*, in *Giorn. fil. rom.*, II, 179, dove sono indicati i riscontri con canti popolari antichi e moderni e date da A. Tessier notizie bibliografiche sulle poesie di Leonardo: per aggiunte alla bibliografia vedi Morpurgo, *Bibl. di lett. pop. ital.*, II, 6 e 125. — *Poesie edite ed inedite di Lionardo Giustiniani*, pubbl. da B. Wiese. Bologna, 1883 (*Scelta*, 193), dove sono stampate tutte le poesie del codice palatino: ma in questa raccolta ne sono comprese altre con quelle del Giustiniani, vedi Ferrari, *Bibl. lett. pop. ital.*, II, 19. Una raccolta simile di diciotto poesie pubblicò di su un ms. di S. Marco (del 1444) il Morpurgo, *Bibl. lett. pop. ital.*, II, 19. Inoltre: Wiese, in *Giorn. fil. rom.*, IV, 144 sui mss.; lo stesso, *Neunzehn Lieder Lion. Giustiniani's*, in *Bericht des Grossherzogl. Real-Gymnasiums von Ludwigslust*, 1885, ed *Einige Dichtungen Lion. Giustiniani's*, in *Miscellanea Caix-Canello*, p. 191 sgg. e lo stesso, in *Ztschr. f. rom. Phil.*, XI, 130. E. Lamma, *Intorno ad alcune rime di L. Giustiniani*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, X, 372 sgg. — T. Casini,

in *Riv. critica*, I, 83 sgg. è specialmente importante per i metri (cfr. anche *Ztschr. f. rom. Phil.*, IV, 621).

p. 171. Bembo, *Prose*, l. I (p. 36 dell'ediz. Venezia, 1785): « le quali canzoni dal soprannome di lui sono poi state dette e ora si dicono le Giustiniane ». L'espressione *Giustiniane* per una specie di canzonette era in uso ancora alla fine del sec. XVI.

p. 172. Il Casini (pp. 85 e 88) vuol attribuire il nome di *canzonette* solo alle poche della forma strofica *a b b a*; ma in quel tempo quella era designazione generale, che comprendeva tutte quelle poesie per musica. Così quel nome sta in capo alla raccolta pubblicata dal Morpurgo ed alle antiche stampe ed il poeta stesso chiama una sua ballata *canzonetta*, in Wiese, n. IV. La forma della ballata senza ripresa il Casini, p. 87, ritiene sia un'innovazione del Giustiniani o di un suo contemporaneo.

p. 172 sg. [Leon. Justiniani, *Devotissime et sancte laude*, Venezia, 1474]. Sulla lauda *Maria, Vergine bella*, vedi il I vol., p. 434 dell'ed. ital. Essa si trova anche in Nannucci, *Manuale*, I, 389. Tre altre laudi del Giustiniani tra le *Laude spirituali di Feo Belcari* ecc. ed. Galletti, Firenze, 1863 (n. 92, 97, 98).

p. 172. Che il Palmieri nacque il 13 gennaio 1406, provò il Morpurgo, *Rivista crit.*, III, 149: che morì nel 1478, il Renier, *Strambotti e sonetti dell'Altissimo*, Torino, 1886, p. xxx. — [E. Bottari, *Matteo Palmieri*, in *Atti dell'Accademia lucchese*, 1885]. cfr. Sabbadini, in *Arch. stor. ital.*, Ser. IV, t. 17, p. 149. — *Della vita civile*, *Trattato di Matteo Palmieri*, Milano, 1825. — Sulla *Città di vita*, Bandini, *Catalogus codicum mss. Bibl. Mediceae Laurentianae*, t. VIII (lat. V), p. 74-96. E. Frizzi, *La Città di vita, poema inedito di M. Palmieri*, in *Propugnatore*, XI, 1ª, 140 sgg.; vedi anche Bartoli, *I mss. ital. della Bibl. Naz. di Firenze*, I, I, II, 37 sgg. sul ms. magliabechiano. Il pellegrinaggio delle anime attraverso le sfere è dottrina neo-platonica, cfr. Ficino, *Theol. Platon.*, XVII, 3: « per septem planetas ignemque et aerem delabuntur ». L'idea dell'origine dai Campi elisi proverrà da Virgilio: vedi Sabbadini, l. c., p. 150: altre derivazioni dagli antichi sono indicate dal Frizzi. — Poco tempo dopo il Palmieri, imitò Dante Gambino da Arezzo, il quale era al servizio del condottiero Carlo Fortebracci, in un poema, dove passa in rassegna prima persone spregevoli di Arezzo, poi altre degne di lode anche di altri paesi, e più fedelmente seguì il suo modello nella visione conservatacisi soltanto frammentariamente, in cui il diavolo Barbariccia lo conduce attraverso l'inferno: questa è posta nell'anno 1475: *Versi di Gambino d'Arezzo*, pubbl. da Oreste Gamurrini, Bologna, 1878 (*Scelta*, 164). Un'imitazione di Dante ancor più tarda è l'*Anima peregrina* di fra Tommaso de' Sardi, cominciata nel 1493, terminata nel 1509, poema che, come pare, non è che un'oscura farragine teologica; vedi su di esso Giov. Romagnoli, in *Propugn.*, XVIII, 2ª, 289 sgg. Del *Giardeno* di Marino Jonata parleremo più innanzi. — Sulle vicende del poema del Palmieri, vedi oltre che il Bandini, anche Vespasiano da Bisticci, nella vita del Palmieri.

p. 174. Le poesie dell'Accademia coronaria nelle *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, pubbl. da Anicio Bonucci, vol. I, Firenze, 1843, p. CLXVII sgg. — I versi del Dati e dell'Alberti in metri antichi anche in

Carducci, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, Bologna, 1881, al principio; vedi inoltre *Literaturblatt f. germ. u. rom. Phil.*, 1882, p. 19.

p. 175 sgg. Sull'Alberti: A. Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn, 1867, p. 69 sgg. Girolamo Mancini, *Vita di L. B. Alberti*, Firenze, 1882. Lo stesso, *Nuovi documenti e notizie sulla vita e sugli scritti di L. B. Alberti*, in *Arch. stor. ital.*, Ser. IV, t. 19, p. 190 sgg. G. S. Scipioni, *L. B. Alberti e Agnolo Pandolfini*, Ancona, 1882, p. 8 sg. prova con buoni argomenti che il tanto disputato anno della nascita è il 1406 o 1407. Il Mancini, *Arch. stor.*, l. c., p. 193 e 200, persiste a sostenere il 1404, a ragione combattuto dallo Scipioni in *Giorn. stor. lett. ital.*, X, 255. Sull'Alberti come teorico d'arte anche Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1868, p. 41 sg. — *Opere volgari di L. B. Alberti*, pubbl. da A. Bonucci, 5 volumi, Firenze, 1843-49; quivi nel I vol. anche l'antica biografia. Alberti, *Kleinere Kunsttheoretische Schriften*, trad. dal Janitschek, Wien, 1877. [L. B. Alberti, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, cur. H. Mancini, Florentiae, 1890].

p. 176 sgg. Il *Philodoxus* fu pubblicato da Aldo sotto il nome di un Lepido ed anche dal Bonucci, vol. I, p. cxx. — La cronologia delle opere nel Mancini e nello Scipioni. — Che lo scritto per lungo tempo attribuito ad Agnolo Pandolfini *Il governo della famiglia* non è altro se non una goffa elaborazione antica del terzo libro della *Famiglia* dell'Alberti, fu definitivamente dimostrato dal Mancini, p. 258 sgg. e 553 sgg., dallo Scipioni, l. c., e specialmente da F. C. Pellegrini, *Agnolo Pandolfini e il governo della famiglia*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, VIII, 1 sgg.

p. 180. Giovanni Dominici, *Regola del governo di cura famigliare*, pubbl. con biografia da D. Salvi, Firenze, 1860: vedi anche Pastor, *Geschichte der Päpste*, I, 43 sg., dove si corregge la data della morte (10 giugno 1419). — Feo Belcari, *Prose edite ed inedite*, pubbl. da Ott. Gigli in 5 volumetti, Roma, 1843-44. Che anche la *Vita di S. Giovanni Colombini* è in gran parte soltanto traduzione di quella scritta in latino (1425) dal beato Giovanni da Tossignano, mostrò don Luigi Albertazzi, in *Propugn.*, XVIII, 2ª, 231 sgg. — Riguardo alla lauda *Di', Maria dolce* vedi vol. I, 433 dell'edizione ital.

p. 181. Poesie del Panziera in Ozanam, *I poeti francescani in Italia*, trad. Fanfani, Prato, 1851, alla fine e [*I canti spirituali del beato Ugo Panziera*, pubbl. da C. Guasti, Prato, 1861]. — *Laudi spirituali del Bianco da Siena*, pubbl. da T. Bini, Lucca, 1851. Laudi del secolo XIV anche in *Poesie popolari religiose del secolo XIV*, pubbl. da Gius. Ferraro, Bologna, 1877 (*Scelta*, 152).

p. 181 sg. *Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d'Albizzo, di Castellano Castellani e di altri comprese nelle quattro più antiche raccolte*, pubbl. dal Galletti, Firenze, 1863 (propriamente 1864). Un indice alfabetico di laudi da mss. e da stampe antiche fu compilato dal Feist, in *Ztschrft. f. rom. Phil.*, XIII, 115 sgg. Un elenco dei capoversi di poesie, che sono citati dinanzi alle laudi per indicare la melodia, diede il D'Ancona, *La poesia popol. ital.*, p. 431, ed uno molto più copioso l'Alvisi nelle *Canzonette antiche*, alla libreria Dante in Firenze, 1884, p. 79.

Sull'adattamento di melodia e parole, vedi D'Ancona, l. c., p. 84, Ern. Rubieri, *Storia della poesia popolare ital.*, Firenze, 1877, p. 154 e 502 ed Alvisi, l. c., p. 10. — Sull'antico uso di desumere la melodia da canti profani, vedi *Lit. Bl.*, 1885, p. 75, ed inoltre Brakelmann, in *Jahrbuch f. rom. u. engl. Lit.*, IX, 172, e la letteratura ivi citata; Bartsch, *Ztschr.*, VIII, 570 sgg. Nel secolo XIII frate Enrico da Pisa fece il suo canto latino: *Christe Deus, Christe meus*, sulla melodia del volgare: *E tu no curi de me*, vedi la cronaca di Salimbene, p. 64. Poesie religiose antico-francesi fatte dietro canzoni amorose sono comunicate anche da P. Meyer, nel *Bulletin de la Société des Anc. Text.*, 1885, p. 62 sgg. (La poesia, p. 63: *Com cil qui est de bone amour espris* va su quella di Guillebert de Berneville *Amors por ce que mes chans soit jolis*). Su melodie di poesie profane adottate per canti religiosi, vedi anche P. Meyer, *Romania*, XVII, 430 sgg., XVIII, 487 sg., XIX, 307 ed A. Jeanroy, ib., XVIII, 477 sgg. Nella Francia meridionale l'uso sussiste ancor oggi, vedi Roque-Ferrier, in *Revue des lang. rom.*, III, 12, p. 97. — Sulle laudi del Savonarola, P. Villari, *La storia di Girol. Savonarola*, 2ª ediz., vol. I, Firenze, 1887, p. 528.

p. 183. Laudi Aquilane, in parte drammatiche, più recenti delle umbre, si vengono pubblicando da E. Pèrcopo, in *Giorn. stor. lett. ital.*, vol. VII, VIII, IX, XII, XV. — Il Pianto delle Marie in D'Ancona, *Origini del teatro in Italia*, Firenze, 1877, I, 158. Le *Divozioni* furono pubblicate dallo stesso in *Riv. di fil. rom.*, II, 5 ed intorno ad esse vedi *Origini*, I, 165. Sul metro ib., p. 153 sgg. All'ultimo momento mi viene alle mani la nota di Vinc. De Bartholomaeis, *Di un codice senese di sacre rappresentazioni*, in *Rendiconti dell'Accad. dei Lincei*, 20 aprile 1890, p. 304 sgg., dove si fanno conoscere componimenti toscani, che per la semplicità rassomigliano alle devozioni umbre, uno, l'adorazione dei Magi, in strofe di ballata. Ivi anche una rappresentazione (*S. Caterina*) di tre giornate, di cui non si ha altro esempio. Sull'uso promiscuo dei nomi di lauda, devozione, rappresentazione, vedi Torraca, *Il teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV*, Firenze, 1885, p. v, cfr. *Giorn. fil. rom.*, III, 97 n. Sull'uso di cantare le rappresentazioni vedi D'Ancona, I, 323 sgg.

p. 183. Sull' origine della rappresentazione D' Ancona, *Origini*, I, 228 sgg., sul cui eccellente lavoro mi fondo assai spesso. Da Firenze questa specie di spettacoli si divulgò (spesso pur recitati da fiorentini) in altre regioni d'Italia. Una serie di rappresentazioni di Aversa conservate in un ms. del secolo XVI fu studiata dal Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, 1884, p. 25 sgg. e *Il teatro ital.*, p. xx sgg.: quivi, p. 269, è anche stampato uno di codesti componimenti. Il Torraca li crede indipendenti dai Fiorentini e li considera piuttosto come una derivazione dalle devozioni e laudi umbre. Sono quasi interamente in terza rima e ricordano in alcuni tratti il mistero francese, cioè nella rappresentazione più nudamente realistica del supplizio di Cristo, nell'introduzione di figure simboliche, nelle dispute. Dello stesso genere pare fossero i componimenti, di cui non abbiamo che una fuggevole notizia del Napoli-Signorelli, vedi Torraca, p. 52 sgg. Per altro le numerose rappresentazioni religiose, che nei secoli XV e XVI si fecero nel resto d'Italia, erano per lo più mimiche o mischiate di mimica

con poche parole, vedi D'Ancona, I, 245 sgg. e per il Napoletano, Torraca, *Studi*, p. 1 sgg. Certe rappresentazioni della Passione composte in Aquila nel secolo XV in italiano sono inserite in prediche latine, di modo che il predicatore stesso pronunciava le parole e l'azione era rappresentata per sola mimica da altri, vedi De Lollis, in *Bullettino dell'Istituto storico italiano*, nº 3, Roma, 1887, p. 83 sgg. e Vinc. De Bartholomaeis, *Ricerche Abruzzesi*, Roma, 1889 (estr. dal *Bullettino* stesso, nº 8), p. 70 sgg. In esse egli vede uno svolgimento spontaneo del dramma dalla predica, come nella liturgia dalla *lectio*. — La *Passione di Cristo*, composta a Revello in Piemonte nel 1490 e pubbl. da Vinc. Promis: *La Passione di Gesù Cristo, Rappresentazione sacra in Piemonte nel sec. XV*, Torino, 1888, si fonda tutta sull'imitazione francese, vedi *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1889, p. 60 e D'Ancona, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 171 sgg. — Colomb de Batines, *Bibliografia delle antiche rappresentazioni italiane sacre e profane stampate nei secoli XV e XVI*, Firenze, 1852. — *Le Rappresentazioni di Feo Belcari ed altre di lui poesie*, pubbl. dal Galletti, Firenze, 1833. — *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, pubbl. con eccellenti introduzioni dal D'Ancona, Firenze, 1872, in tre vol. — *Rappresentazione di Quirico e di Judit*, cioè Julitta (del 1486), in Bartoli, *I manoscritti della Bibl. Naz.*, I, I, 3, p. 170.

p. 185. La lettera sugli antichi filosofi, il cui autore, secondo la congettura del Bandini, potrebbe essere Giambatt. Buoninsegni, fu molto male pubblicata dallo Stein, in *Archiv f. Gesch. der Phil.*, I, 540 sgg.

p. 185 sg. Per quanto io ammiri il libro così geniale ed istruttivo del Villari sul Savonarola, nel giudizio generale sull'importanza del monaco non posso partecipare delle vedute dell'autore. Donato Giannotti, il quale del resto aveva il Savonarola in alto pregio, disse acconciamente di lui (*Della Repubbl. Fior.*, IV, 6): « e però si vede manifestamente, che chi vuole privare gli uomini di questi piaceri mondani, cerca combattere contra la natura. Sì come noi vedemmo che fece fra Girolamo....., il quale, volendo fare gli uomini buoni, messe tanto terribili e violente usanze, togliendo via tutte le allegrezze e feste pubbliche, che ebbero poca stabilità ed insieme con la voce di quello ruinarono ».

p. 189. Della rappresentazione *Di un miracolo di Nostra Donna* estratti in Palermo, *I manoscritti Palatini di Firenze*, vol. II, Firenze, 1860, p. 352 sgg. Per la leggenda, che si trova per es. presso Vincenzo de Beauvais, vedi Mussafia, *Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden*, II, Wien, 1888, p. 52.

p. 190. Sulle scene di contadini nelle sacre rappresentazioni, vedi oltre il D'Ancona, anche C. Mazzi, *La Congrega dei Rozzi*, Firenze, 1882, I. 289 sgg.

p. 191 sg. Sulla leggenda trattata nella *Stella* e nella *Uliva*, vedi, oltre il D'Ancona, *Sacre rapp.*, III, 236 sgg., H. Suchier, *Oeuvres poëtiques de Philippe de Remi, Sire de Beaumanoir*, I, Paris, 1884, p. XXIII sg. e specialmente p. XLVI e LI.

p. 194. La passione per il dramma religioso rinnovatasi dopo la reazione cattolica, lo rivestì o della forma pedantescamente classica della tragedia del

tempo o di quella sdolcinata della pastorale. La rappresentazione continuò a vivere in campagna e persiste ne' suoi ultimi avanzi ancora ai nostri giorni messa in iscena anche per mezzo di bambole e burattini, vedi D'Ancona, *Orig.*, II, 295 sgg. e Torraca, *Studi di stor. lett. nap.*, p. 341 sgg.

p. 195. Dell'ingenua mescolanza di pezzi di racconto nel dramma dà molti esempî il D'Ancona, I, 365 sgg.

p. 195 sg. [Chassang, *Des essais dramatiques imités de l'antiquité au XVe et au XVIe siècle*, Paris, 1852]. D'Ancona, *Origini*, II, 151 sgg. Sulla commedia del Petrarca *Philologia*, vedi le sue *Fam.*, II, 7, cfr. VII, 16. Se il Boccaccio nella sua *Vita* del Petrarca gli attribuisce un *Philostratus*, questa sarà solo una deformazione di quel titolo. — Sull'*Achilles* del Loschi, vedi qui sopra p. 133. — *Progne tragoedia nunc primum edita*, in Academia Veneta, 1558 (senza nome d'autore); la stampa è cattiva; la biblioteca Comunale di Breslavia possiede un ms. più corretto (Rhediger, n° 118). — Sul *Hiempsal* del Dati vedi Mancini, *Vita dell'Alberti*, p. 234 sg.: una traduzione latina se ne trova in un cod. Riccard. ed in uno Chigiano, vedi Rossi, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XIII, 148, n. 3. — Sulle commedie di Francesco Ariosti vedi Baruffaldi, *Vita di Lod. Ariosto*, Ferrara, 1807, p. 128 sg. e Carducci, *Delle poesie latine di Lod. Ariosto*, Bologna, 1876, p. 38.

p. 196. Sul *Paulus* del Vergerio vedi Tiraboschi, *Stor. lett. ital.*, VI, 867, e Voigt, *Enea Silvio*, II, 269. — Leonardus Aretinus, *Poliscene Comedia*, Krakau, 1509 e Lypsi, 1513 (ambedue queste ediz. nella bibliot. universitaria di Breslavia). Un'altra commedia attribuita a Leonardo *Calphurnia et Gurgulia* è manifestamente identica alla *Poliscena*, com'è avvertito anche nel *Manuel* del Brunet.

p. 197. Sulla *Philogenia* vedi V. De Amicis, *L'imitazione classica nella commedia ital. del XVI secolo*, Pisa, 1873, p. 52. Su Ugol. Pisani, vedi Affò, *Memorie degli scrittori parmigiani* (Parma, 1789), II, 173: sul Tridentone, ib., 259. — Sulla *Chrisis* di Enea Silvio, Voigt, *Enea Silvio*, II, 269.

p. 197. *De Captivitate D. J.* [pubbl. nuovamente nel *Giorn. ligustico*, 1884], vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, III, 468 sg. Su questo dramma ed i seguenti vedi Pietro Napoli-Signorelli, *Storia critica de' teatri*, Napoli, 1788, III, 52 sgg. e D'Ancona, *Origini*, II, 155 sg. — Dell'*Historia Baetica* ho potuto adoperare un'ediz. di Basilea, Henr. Petri, 1533, che va unita alla stampa fatta allora del *Bellum contra Saracenos* di Roberto Monaco.

p. 197. — Sulle rappresentazioni storiche italiane del secolo XVI, D'Ancona, *Origini*, II, 158 sgg.

p. 197 sg. Sulla recita dei *Menaechmi* col prologo del Poliziano vedi Alfred von Reumont, in *Arch. stor. ital.*, Ser. III, 20, p. 190; Del Lungo, ib., 22, p. 341; D'Ancona, *Origini*, II, 200, n. e sulle recite dei chierici Del Lungo, l. c., 22, 341 sgg. e 23, 170 sgg.

p. 198. Sulle rappresentazioni ferraresi parlò, come sempre, colla massima compiutezza il D'Ancona, *Origini*, II, 236 sgg. Per quelle del 1499 vedi Luzio e Renier, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XI, 177 sgg. Su spettacoli a Gazzuolo U. Rossi, ibid., XIII, 305 sgg. Il Reinhardstoettner, *Plautus, Spätere*

Bearbeitungen der plautinischen Lustspiele, Leipzig, 1886, dà nella confusa introduzione (pp. 48-59) solo notizie di seconda mano, senz'ordine.

p. 198. Pandolfo Collenuccio, *Anfitrione*, Milano, 1864 (Biblioteca rara, 55). Quivi anche altri scritti dell'autore. A. Saviotti, *Pandolfo Collenuccio umanista pesarese del secolo XV*, Pisa, 1888; sull'*Anfitrione*, p. 131 sgg. Su Paride Ceresari (1466-1532), vedi U. Rossi, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XIII, 310 sgg.

p. 199 sgg. *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di M. Angelo Ambrogini Poliziano*, pubbl. con un'eccellente introduzione da G. Carducci, Firenze, 1863. I. Del Lungo, *L'Orfeo del Poliziano alla corte di Mantova*, in *Nuova Antologia*, II, 28, p. 537 sgg. crede, che la rappresentazione non abbia avuto luogo, come generalmente si ammette, nel 1472, ma nel luglio del 1471, in occasione delle feste in onore di Galeazzo Sforza. Tuttavia una prova persuasiva manca nel suo articolo destinato per il pubblico largo. — Sulle relazioni dell'*Orfeo* colla rappresentazione e sulla mancanza del vero dramma vedi Carducci, l. c., p. LXIV: anche D'Ancona, *Origini*, II, 141 sgg. — La *Tragoedia*, cui vedi in Carducci, p. 133 sgg., era dall'Affò, suo primo editore, ritenuta l'opera originaria, mentre l'altra redazione ne sarebbe stata una storpiatura, onde egli voleva rivendicare al Poliziano la gloria di avere ripristinato nella letteratura moderna il dramma secondo modello classico. Contro questa opinione osservò già il Giudici nella *Storia della lett. ital.*, Firenze, 1865, I, 387, e poi il Carducci, l. c., che la *Tragoedia* deve essere un rimaneggiamento. A. Cappelli [*Atti e Memorie della Dep. di st. patria prov. mod. e parm.*, Modena, 1863, vol. I, p. 423] deve aver mostrato che essa fu composta solo dopo la morte del Poliziano probabilmente dal Tebaldeo. Vedi anche Cappelli, in *Rime di Ant. Cammelli detto il Pistoia*, Livorno, 1884, p. XXVIII; Del Lungo, l. c., p. 537, n. e 576 e già Carducci, p. CLXIII.

p. 201 sg. Sul *Cephalo* di Niccolò da Correggio D'Ancona, *Origini*, II, 143 sgg. — Il *Timone* del Boiardo ultimamente stampato in Torraca, *Il teatro ital.*, p. 337. — *Timon greco commedia scritta nel 1498 dal march. Galeotto del Carretto* pubbl. da Gio. Minoglio, Torino, 1878. Sul Del Carretto e le sue opere Renier, in *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 231 sgg. *Comedia Nuova del Magn. e Cel. Poeta Signor Galeotto marchese dal Carretto, intitolata Tempio de Amore*, Venetia, Zopino, 1524, è una lunga allegoria poco spiritosa, composta di dialoghi di enti astratti personificati: vi si rappresentano gli sforzi dell'amante, il quale, bandito senza sua colpa, non può ritornare al tempio d'amore, cioè nel favore della sua donna. [*Rime e lettere inedite di Galeotto del Carretto e lettere di Isabella Gonzaga*, a cura di Gio. Girelli, Torino, 1886, per nozze: Galeotto del Carretto, *Poesie inedite*, pubbl. da A. G. Spinelli, Savona, 1888, dagli *Atti e Memorie della Società stor. savonese*]. — *Commedia dilettosa... nella quale si ragiona di Jacob et de Joseph, composta da... Pandolfo Collenuccio*, Vinegia, Al. de Tortis, 1547; vedi A. Saviotti, l. c., p. 140 sgg. e *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 309. — L'Allegoria di Serafino in Tallarigo e Imbriani, *Nuova crestomazia ital.*, II, Napoli, 1883, p. 366 sgg. (quivi è citata anche la canzone del Petrarca), anche in Torraca, l. c., p. 327 sgg. L'*Atto scenico del Tempo* nelle *Opere*

del facundissimo Seraphino Aquilano, Roma, 1502. — Il dialogo del Lapaccino si trova in un ms. di Mantova, vedi A. Luzio e R. Renier, *Del Bellincioni*, Milano, 1889 (estr. dall'*Arch. stor. lomb.*), p. 17. Debbo alcune indicazioni più precise su di esso alla gentilezza del Luzio. Su Fil. Lapaccino, vedi Tiraboschi, *St. lett.*, VII, 1362. — Le rappresentazioni del Bellincioni fra *Le Rime di Bern. Bellincioni* pubbl. da P. Fanfani, Bologna, 1878 (*Scelta*, 160), p. 208 sgg. — [Bald. Taccone, *L'Atteone e le Rime*, pubbl. da F. Bariola, Firenze, 1884, per nozze. *La Danae commedia di Bald. Taccone*, pubbl. da A. G. Spinelli, per nozze, Bologna, 1888] cfr. *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 234 sgg., XI, 317. — Sulla commedia di Gasp. Visconti vedi Renier, *Gaspare Visconti*, Milano, 1886 (estr. dall'*Arch. stor. lomb.*), p. 57. — Sugli spettacoli cortigiani in generale vedi, oltre il D'Ancona, anche osservazioni dello Scipioni in *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 257 e V. Rossi, *Battista Guarini ed il Pastor fido*, Torino, 1886, p. 165 sgg. Sul teatro di quel tempo a Mantova un lavoro speciale del D'Ancona, in *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 11 sgg.

p. 202. Sulla *Virginia* dell'Accolti, D'Ancona, *Origini*, II, 151. — La tragedia del Pistoia fra le *Rime* di lui pubbl. da A. Cappelli e S. Ferrari, Livorno, 1884, p. 281. Sulla stessa interessanti osservazioni del Renier, in *Rivista storica mantovana*, I, 85.

p. 203. *L'Amicizia*, in Jacopo Nardi, *Vita di Antonio Giacomini e altri scritti minori*, Firenze, Barbèra, 1867, p. 433. Il prologo dice esser quello il primo lavoro drammatico dell'autore: il paragone del Soderini col nocchiero, che troviamo nelle stanze che seguono la commedia, era comune: si trova nel Machiavelli, *Decennale*, I, alla fine, e nel Guicciardini, *Stor. Fior.*, cap. 26, p. 290 sg. — Dei *Due felici rivali* fu pubblicato soltanto il prologo dal Polidori, in *Opere del Giannotti*, II, 338, Firenze, 1850.

p. 203. *Angeli Politiani Opera*, t. I (*Epistolae*, *Miscellanea*), Lugduni, 1536; t. II (traduzioni in prosa), ib., 1537; t. III (*Praelectiones*, *Orationes*, *Carmina*), ib., 1546. — *Prose volgari e poesie latine e greche di A. Ambrogini Poliziano*, pubbl. da I. Del Lungo, Firenze, 1867. — *Friderici Ottonis Menckenii Historia vitae et in literas meritorum Angeli Politiani*, Lipsiae, 1736, è pur sempre la biografia più importante: le posteriori sono citate dal Del Lungo, p. VII sg. — Del Lungo, *La patria e gli antenati di Angelo Poliziano*, in *Arch. stor. ital.*, Ser. III, t. XI, 1ª, 9 e 33. Quivi anche sul casato prima molto discusso. — Del Lungo, *Uno scolare dello Studio fiorentino*, in *Nuova Antol.*, X (1869), 215 sgg., sui primi tempi a Firenze.

p. 204 sgg. Il meglio sul Poliziano filologo ancor sempre nell'erudito ed assennato Mencken. Luigi Ruberto, *Studi sul Poliziano filologo*, in *Rivista di filologia e di istruz. classica*, XII (1884), 212 sgg., è lavoro molto leggiero e senza nessun valore; perfino le parole stesse del Poliziano sono spesso grossamente frantese e svisate in maniera ridicola. Su libri e mss. posseduti dal Poliziano, vedi De Nolhac, *Bibl. de Fulvio Orsini*, p. 208 sgg.

p. 205. Che il Poliziano ottenne la cattedra prima che non si credesse generalmente, cioè prima dei ventinove anni, osservò il Mencken, p. 638: in *Epist.*, VI, 1 si dice, il 1° aprile 1494, che egli aveva « quarto decimo

fere abhinc anno » spiegato pubblicamente le *Silvae* di Stazio, quindi (secondo il computo romano) nel 1481. Del pari alla fine dei *Miscell.* (1489) è detto, che aveva spiegato i *Fasti* di Ovidio « abhinc novennium ferme ».

p. 208 sg. La polemica col Merula in *Epist. Polit.*, XI, in principio. L'*homo amicissimus* ironicamente menzionato alla fine dei *Miscell.* è senza dubbio il Merula, perché il Poliziano dice (*Epist.*, XI, p. 336) di averlo lodato in due luoghi, ed, oltre che là, egli è ricordato solo un'altra volta nel cap. 9. Ferd. Gabotto, *Una relazione sconosciuta di A. Poliziano colla corte di Milano*, Torino, 1889, mostra come già nel 1491 Lod. Sforza impedisse lo scoppiare della polemica, ecc. Il Merula morì il 19 marzo 1494, come deve aver mostrato il Gabotto nella [*Letteratura*, 15 febbr. 1888].

p. 209. La prima corrispondenza collo Scala, *Epist.*, l. V, in principio, la seconda l. XII, p. 380-400.

p. 210. *Poetae tres elegantissimi. Michael Marullus. Hieronymus Angerianus, Joannis Secundus*, Parisiis, 1582. Gli inni del Marullo sono ristampati in C. N. Sathas, *Documents inédits relatifs à l'histoire de la Grèce au moyen âge*, vol. VII (Paris, 1888), p. 173 sgg.; gli epigrammi, ib., 215 sgg. ma solo in parte; il frammento *De principum institutione*, ib., vol. VIII (1888), p. 592 sgg. Pare che l'edizione del Sathas non sia che una riproduzione di quella del 1582 coll'aggiunta di parecchie scorrezioni. Il padre del Marullo era nativo di Dymae, nell'Acaia, secondo l'elegia *ad Neaeram*, in *Epigr.*, l. II, fol. 25 v° (Sathas, p. 222), ma pare che il poeta credesse la famiglia di origine italiana (infatti esiste Marullus come nome romano); nella poesia sulla morte del fratello Janus, il Marullo dice (fol. 8, Sathas, p. 216): « Occurrunt Graiique atavi proavique Latini » e nell'el. *ad Neaeram* (Sathas, p. 224) « Et tamen est aliquid proavos habuisse Marullos, Quos toties tulerit Martia Roma duces ». Derivazioni da Lucrezio specialmente nell'ultimo degli inni, fol. 90 v°, Sathas, p. 214, v. 43 sgg.; cfr. Lucrezio, V, 223 sgg. e *De princ. Instit.* sul principio con Lucrezio, I, 926 (IV, 2). — Il Mencken credeva che motivo dell'inimicizia contro il Poliziano fosse stata probabilmente la gelosia per l'Alessandra; ma ciò non appare in nessun luogo; all'incontro il Marullo si mostra geloso del Pico, *Epigr.*, l. III, fol. 32 v°. Nondimeno alla sua morte lo celebrò in un epitafio, l. IV, fol. 52. — Gli epigrammi del Poliziano *In Mabilium* presso il Del Lungo, p. 131 sgg. Quelli del Marullo sparsi nel libro III e IV de' suoi *Epigr.*, riuniti insieme in Mencken, p. 391 sgg.

p. 211. Il passo del Parenti sul Poliziano in Mehus, *Ambros. Traversari*, p. 88, e di là in Tiraboschi, VI, 1078. — Giudizi del Poliziano su fra Mariano in *Epist.*, IV, p. 116 (1489) e nel proemio ai *Miscell.*, p. 490.

p. 212 sg. Sui poemetti del Pulci e di Francesco, vedi Carducci nella sua introduzione al Poliziano, p. XLI sgg. Per il primo mi potei servire dell'edizione di Fiorenza. Giunti, 1572: *Ciriffo Calvaneo di Luca Pulci con la giostra del Magn. Lorenzo de' Medici* ecc., p. 75 sgg. Lo si credeva generalmente opera di Luca, ma le edizioni più antiche hanno il nome di Luigi ed in una lettera di questo del 15 febbraio 1474 si leggono le parole: « E volevo finire la *Giostra* », il che sembra a Salv. Bongi confermare la paternità di Luigi; vedi *Lettere di Luigi Pulci*, Lucca, 1886, p. 141. Luigi però può

anche aver solo continuato il poema dopo la morte del fratello avvenuta poco dopo (1470), come fece per il *Ciriffo Calvaneo*, vedi ib., p. 22. Per questa opinione si decide anche G. Mazzoni, in *Propugn.*, N. S. I, 1ª, 146. Su Francesco cieco vedi anche G. Rua, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XI, 295 sgg.

p. 213. Le opere italiane del Poliziano, oltre che nella citata edizione del Carducci, anche in *Opere volgari di M. Angelo Ambrogini Poliziano*, pubbl. da T. Casini, Firenze, 1885. — Il Del Lungo, in una nota in Carducci, p. XXXII sgg., ha il merito di aver fissato per le *Stanze* la data esatta della composizione (1476). Ma egli stesso cadde poi in uno strano equivoco e le pose, anziché in quest'anno, nel 1478, in cui Giuliano deve pure aver preso parte ad un torneo. Se il torneo delle *Stanze* ebbe luogo in onore dell'amata Simonetta, come poté esser tenuto due anni dopo la morte di lei? E se Giuliano prese parte anche alla seconda giostra, fu lui l'eroe della giornata come nel 1475? Bisogna pure notare che il Poliziano nella *Congiura de' Pazzi* (p. 99 della traduzione pubbl. dal Del Lungo) parla solo del primo torneo.

p. 213. Sull'imitazione di Claudiano nelle *Stanze*, Carducci, p. L, il quale dà in generale la dimostrazione delle derivazioni del Poliziano.

p. 216. Lod. Dolce nel *Dialogo della pittura*, p. 53 (Milano, 1863), disse che Raffaello gareggiò colla poesia del Poliziano nella sua *Galatea*: cfr. Carducci, p. LIII sg.

p. 219. Vedi specialmente nella lettera del Poliziano a Paolo Cortese, *Epist.*, l. VIII, p. 250 sgg. esposti i suoi principî di imitazione.

p. 220. Sulla popolarità del Poliziano e sull'*Orfeo dalla dolce lira*, Carducci, p. LXVIII sgg. Il poemetto è ristampato nell'*Egeria*, *Raccolta di poesie ital. popolari cominciata da G. Müller*, pubbl. dal Wolff, Lipsia, 1829, p. 181.

p. 220. Sul soggiorno a Fiesole vedi specialmente *Epist.*, l. IX alla fine, p. 301. — La lettera da Acquapendente in Del Lungo, Lett. XXVII, p. 75. Credo che *rappresaglia* significhi canto con ripresa, quindi ballata; il Del Lungo ed il D'Ancona (*Poesia popol.*, p. 126) però la intesero diversamente. Sulla festa del primo maggio, quale si usa ancora in Toscana, vedi D'Ancona, *Origini del teatro*, II, 330 sgg.; sulle costumanze del tempo, giochi, tornei, specialmente Wesselofsky, *Parad.*, I, 1ª, 168 sgg. Le antiche feste di maggio provenzali sono descritte con garbo nel romanzo di *Flamenca*, v. 2669 sgg.; ib., 3244 una *Calenda Maia*, ed un'altra di Rambaldo de Vaqueiras, in Mahn, *Ged.*, 970 sg. — Nella poesia del Poliziano (in Carducci, p. 295) si sarà cantato due volte: « Ben venga maggio, ben venga maggio », perché le laudi sul tono di essa hanno sempre replicato: « Laudate Dio, laudate Dio », e simili.

p. 221 sg. Sulla poesia popolare italiana anzi tutto l'opera egregia del D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Livorno, 1878. Inoltre: Ermolao Rubieri, *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze, 1877. — Sull'origine meridionale D'Ancona, specialmente p. 285. — Gli avanzi della poesia rusticale del sec. XIV in Carducci, *Cantilene e ballate*, p. 56 sgg. ed in S. Ferrari, *Bibl. di lett. popol. ital.*, I, 69 sgg. — Sulla ripetizione nelle rime baciate come caratteristica del rispetto toscano, vedi D'Ancona, p. 302 sg.

— I cinque rispetti del cod. Riccard. 2816 (quivi intitolati *canzona*) in Ferrari, p. 77 sg., i ventidue del notaio Piero di Antonio da S. Croce dal cod. Laur. Gadd. 161, ib., p. 81 sgg.

p. 222 sg. Sulla poesia popolare del secolo XV e sulla presente sua sterilità, D'Ancona, p. 124 sgg., p. 172 ecc., del pari Carducci, *Studi letter.*, p. 418 sg., anche Rubieri, p. 680. Cfr. le osservazioni di G. Paris sulla poesia popolare francese di quel tempo in *Chansons du XVe siècle*, Paris, 1875, p. VIII sg. Intorno all' influsso letterario sulla poesia popolare, D' Ancona, p. 321 sgg. Raccolte, dove l'elemento popolare si mescola al letterario, spettanti al sec. XV, in Ferrari, p. 91 sgg. (*Rispetti per Tisbe*) e p. 97 sgg. La raccolta di Perugia, in D'Ancona, p. 442 sgg. ed in generale su queste raccolte, D'Ancona, p. 135 sgg. — Riguardo ai rispetti, che sono stampati nell'edizione carducciana del Poliziano, non sempre è sicuro che siano opera sua: una quantità di essi è attribuita nei mss. a Lorenzo ed al Pulci: vedi in proposito A. Zenatti, *Strambotti di Luigi Pulci*, In Firenze alla libr. Dante, 1887, p. 38 sgg.

p. 223. Alf. v. Reumont, *Lorenzo von Medici*, Leipzig, 1874; 2ª ediz. 1883. — *Opere di Lorenzo de' Medici, detto il Magnifico*, Firenze, Molini, 1825, in quattro splendidi volumi. A completarla serve la più antica edizione *Poesie volgari del Magn. Lorenzo de' Medici*, Bergamo, 1763; inoltre *Poesie del Magn. Lorenzo de' Medici tratte da testi a penna della Laurenziana*, senza luogo, né anno (Liverpool, 1791). — *Poesie di Lorenzo de' Medici*, Firenze, Barbèra, 1859, elegante scelta delle cose più interessanti fatta dal Carducci.

p. 224. La lettera entusiastica del Pico a Lorenzo, nella quale lo inalza come poeta al disopra del Petrarca e di Dante e loda il commento, è del 15 luglio 1484 e si legge in *Opera Pici*, p. 348 sgg.

p. 225. Su Simonetta Cattaneo dà ampie notizie A. Neri, in *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 131 sgg. — Che Lorenzo amava Lucrezia fin dal 1467, e che quindi la storia narrata nel suo commento non è vera, provò il Del Lungo in Carducci, *Stanze del Poliziano*, p. XXXII.

p. 228. Riscontri colla *Nencia* di Lorenzo tratti da canti popolari, in Rubieri, *Storia della poesia pop.*, p. 205.

p. 228. Sulla passione di Piero de' Medici per l'improvvisazione, vedi Nardi, *Storie di Firenze*, I, 21 (Firenze, 1858) e Poliziano, Lett. XXIX, in Del Lungo, p. 78, dove anche si vede che Lorenzo stesso parimente improvvisava.

p. 229. Sulla *barzelletta* o *frottola* vedi Ant. Minturno, *L'arte poetica*, Napoli, 1725, p. 265 sg. ed inoltre le istruttive osservazioni del Renier in *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 301 sg. Frottole alla vecchia maniera del secolo XIV scrisse allora per es. ancora il Benivieni; come metro si adoperavano ora, come spesso già in tempi più antichi, quasi unicamente i settenarii rimati a coppia in tal modo, che i versi rimanti fossero sempre separati per il senso, i non rimanti legati, il tutto quindi formasse una concatenazione. Tale forma ha la frottola anche nei componimenti drammatici di allora, dinanzi alla *Rappresentazione di Abramo ed Agar*, nel Nardi ed in altri. Le irregolarità metriche, che si trovano nelle frottole del secolo XIV,

cioè il quinario in mezzo ai settenari, spesso al modo del serventese, appaiono nelle molte frottole della *Pastorale* del Ruzzante (1521) e secondo lo Stoppato, *La commedia popolare in Italia* (Padova, 1887, p. 94), erano molto in uso nei componimenti burleschi di poeti padovani dei secoli XVI e XVII. Su frottole (nell'antico senso della parola) del secolo XV e XVI vedi anche Cian, *Motti ined. e sconosciuti di M. Pietro Bembo*, Venezia, 1888, p. 95. Però il Bembo nella nota lettera ne tratta già come di cosa arcaica, ed il Minturno (1563), nell'*Arte poetica*, l. III (p. 238 della cit. ediz.) trae già tutte le sue cognizioni sul genere dal Bembo e dice di non aver avuto notizia di altra che di quella attribuita al Petrarca.

p. 229 sg. *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate o Canti Carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici fino all'anno 1559*, Cosmopoli (Lucca), 1750. Una ristampa con prefazione del Guerrini, Milano, Sonzogno, 1883. Piccole raccolte esistevano anche prima del Lasca: una senz'anno né luogo è ristampata in Sev. Ferrari, *Bibl. lett. pop. ital.*, I, 13 sgg. L'invenzione dei trionfi e delle mascherate di maggiore varietà è attribuita a Lorenzo dal Lasca nel suo proemio: la prima mascherata alla nuova maniera sarebbe stata quella dei Bericuocolai. — Sui canti carnascialeschi fuor di Toscana, i quali sono assai rari, vedi Renier, *Gaspare Visconti*, p. 48 sgg. e 55 sgg.

p. 232. La lettera del Poliziano a Clarice Orsini in Del Lungo, p. 47, dell'8 aprile (1476, secondo la congettura dell'editore).

p. 233. *Sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci, assieme con la Confessione, Stanze in lode della Beca ed altre rime del medesimo Pulci*, pubbl. dal march. Fil. de' Rossi, 1759 (Lucca). Ma il Pulci scrisse anche rispetti e strambotti nella forma più letteraria, i quali furono ristampati da A. Zenatti, *Strambotti di Luigi Pulci fiorentino*, Firenze, Lib. Dante, 1887: per alcuni però è dubbia l'attribuzione a lui; vedi Zenatti, p. 38 sgg.

p. 233. Stefano di Tommaso Finiguerri, *La buca di Monteferrato* ecc., pubbl. da L. Frati, Bologna, 1884 (*Scelta*, 203). Su questo libro vedi l'importante recensione del Morpurgo, in *Riv. critica*, I, 170 sgg.

p. 233 sgg. *Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchiellesca*, Londra, 1757. C. Mazzi, *Il Burchiello, studi sulla sua vita e sulla sua poesia*, nel *Propugnatore*, IX, 2ª, 211, 321; X, 1ª, 204, 376. — Sonetti dell'Orcagna *alla burchiellesca* in Trucchi, *Poesie ined.*, II, 28 sgg.

p. 235. *Le rime di Bernardo Bellincioni*, pubbl. da P. Fanfani, Bologna, 1876 (*Scelta*, 151) ed un secondo vol. 1878 (*Scelta*, 160). [A. Dina, *Lodovico Sforza detto il Moro e Giov. Gal. Sforza nel Canzoniere di Bern. Bellincioni*, in *Arch. stor. lomb.*, 1884]. Renier, *Gaspare Visconti*, Milano, 1886, p. 90-92. Vitt. Rossi, *Nuovi documenti su Bernardo Bellincioni*, estr. dal *Giornale ligustico*, anno XVI, 1889. A. Luzio e R. Renier, *Del Bellincioni*, estr. dall'*Arch. stor. lomb.*, anno XVI, Milano, 1889.

p. 235 sg. Antonio Cammelli detto il Pistoia, *Rime edite ed inedite*, pubbl. da A. Cappelli e Sev. Ferrari, Livorno, 1884. Su di esse le importanti recensioni dello Scipioni, in *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 242 sgg., del Morpurgo, in *Riv. crit.*, I, 14 sgg., del Renier, in *Rivista storica manto-*

vana, I, 72 sgg. ed inoltre quest'ultimo in *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 319 sg. *I sonetti del Pistoia giusta l'apografo trivulziano*, pubbl. da R. Renier, Torino, 1888: vedi per questa edizione *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1888, p. 273 sgg. Renier, *Poeti Sforzeschi di un codice di Roma*, estr. dalla *Rassegna Emiliana*, 1888, p. 5 sgg. Vitt. Rossi, *Poesie storiche del sec. XV*, estr. dall'*Arch. Veneto*, 1888. Ferd. Gabotto, *La storia genovese nelle poesie del Pistoia*, estr. dal *Giornale ligustico*, 1888. E. Pèrcopo, *I sonetti del Pistoia*, in *Propugn.*, N. S. I, 1ª, p. 249 sgg.

p. 236. Su Matteo Franco, la lettera del Poliziano, *Epist.*, X, p. 321, la breve notizia del Del Lungo nel volumetto *Un viaggio di Clarice Orsini de' Medici nel 1485, descritto da ser Matteo Franco*, Bologna, 1868 (*Scelta*, 98) e dello stesso, *Una lettera di ser Matteo Franco*, in *Arch. stor. ital.*, Ser. III, t. 9, 1ª, p. 32 sgg. Una lettera del Franco con molte insolenze al Pulci fu pubblicata dal Bongi, *Lettere del Pulci*, p. 181; ma anch'essa deve forse essere ritenuta giocosa.

p. 237. Ugo Foscolo, *Sui poemi narrativi e romanzeschi italiani*, in *Opere di U. F.*, X, 135, Firenze, 1859 (lo scritto era apparso nel 1819). Valentin Schmidt, *Ueber die ital. Heldengedichte aus dem Sagenkreis Karls des Grossen*, Berlin u. Leipzig, 1820. Giulio Ferrario, *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria*, Milano, 1828. Panizzi, *Essay on the romantic narrative Poetry of the Italians*, London, 1830 (forma il I vol. della sua edizione del Boiardo e dell'Ariosto). Ranke, *Zur Geschichte der italienischen Poesie*, Berlin, 1837 (dalle *Abhandlungen der Berl. Acad.*) riprodotto in L. v. Ranke, *Abhandlungen und Versuche, Neue Sammlung*, Leipzig, 1888. Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, 1865, p. 179 sgg. Vernon Lee, *Euphorion*, 2ª ed., London, 1885, p. 261 sgg. Ciò che v'ha di più importante sull'antica letteratura cavalleresca italiana sono ora gli eccellenti lavori di Pio Rajna: *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, Bologna, 1872 (su di esse G. Paris, in *Romania*, II, 351 sgg.). *La materia del Morgante in un ignoto poema cavalleresco del sec. XV*, in *Propugn.*, II, 1ª, 7; 220; 353. — *Rinaldo da Montalbano*, ibid., III, 1ª, 213; 2ª, 58 — *La rotta di Roncisvalle nella letterat. cavalleresca ital.*, ib., III, 2ª, 384; IV, 1ª, 52, 333; 2ª, 53. — *Uggeri il Danese nella lett. romanzesca degli Italiani*, in *Romania*, II, 153; III, 31; IV, 398. — *Le origini delle famiglie padovane e gli eroi dei rom. cavall.*, ib., IV, 161. — *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, 1876. — *Un' iscrizione nepesina*, in *Arch. stor. ital.*, Ser. IV, t. 18, 329; 19, 23. — Ferd. Castets, *Recherches sur les rapports des Chansons de geste et de l'Épopée chevaleresque ital.*, Paris, 1887. — A. Thomas, *Notice sur deux manuscrits de la Spagna en vers*, in *Romania*, XIV, 207, con ristampa del primo canto. — G. Osterhage, *Ueber die Spagna istoriata* (Programm), Berlin, 1885. — Melzi e Tosi, *Bibliografia dei romanzi di cavalleria*, Milano, 1865 (anche l'ediz. del 1838 è ancora pregevole per la ristampa di strofe). — Sulle tradizioni della leggenda carolingia conservate specialmente in nomi locali in Italia, vedi A. D'Ancona, *Tradizioni carolingie in Italia*, in *Rendiconti dell'Accad. dei Lincei*, 17 marzo 1889, p. 420 sgg. ed, oltre i lavori ivi citati, anche Torraca, *Studi di storia lett. nap.*, p. 153 sgg. e Pitrè, in *Romania*, XIII, 380.

p. 237. Sulla *Tavola Rotonda* vedi vol. I, 149 e 437 dell'ediz. ital. — *I due primi libri della istoria di Merlino*, pubbl. da J. Ulrich, Bologna, 1884 (*Scelta*, 201). — Il frammento dell'antico *Girone* è stampato in *Febusso e Breusso*, pubbl. da lord Vernon, Firenze, 1847, p. XCVII sgg. Su di esso Rajna, *Fonti dell'Orlando*, p. 105. Il vero titolo del libro è *Febusso il forte*, secondo il Novati, in *Romania*, XIX, 187. — *I cantari di Carduino*, pubbl. dal Rajna, Bologna, 1873 (*Scelta*, 135), ai quali va aggiunto anche il combattimento di Tristano e Lancillotto. — Della *Morte di Tristano* e della *Vendetta di Tristano* saggi in Polidori, *Tav. Rot.*, II, 275 sgg. — *La struzione della Tavola Rotonda*, il I canto in Polidori, ibid., 265 e per intero sotto il titolo: *Lancilotto, poema cavalleresco*, pubbl. da Crese. Giannini, Fermo, 1871.

p. 239 sg. Sui cantastorie e narratori dei nostri giorni in Sicilia, Giudici, *Stor. letter.*, I, 397, e molto largamente Pitrè, in *Romania*, XIII, 346 sgg. articolo riprodotto in *Usi e costumi ecc. del popolo siciliano*, vol. I, Palermo, 1889. Su quelli di Napoli, Rajna, *I Rinaldi o i cantastorie di Napoli*, in *Nuova Antol.*, 15 dic. 1878, p. 557 sgg. Intorno ad un narratore chioggiotto morto or non è molto, G. Fusinato, in *Giorn. di fil. rom.*, IV, 170 sgg. ed aggiunte in Renier, *La discesa di Ugo d'Alvernia allo Inferno*, Bologna, 1883, p. CLXXIII sg. — A. D'Ancona, *I canterini dell'antico comune di Perugia*, nelle sue *Varietà storiche e letterarie*, I, 39 sgg., Milano, 1883.

p. 240 sgg. I poemi cavallereschi popolari mi sono noti quasi soltanto per le analisi ed i saggi recati da altri, specialmente dal Rajna ne'suoi lavori, sui quali essenzialmente mi fondo. Il *Fierabraccia* fu recentemente pubblicato dallo Stengel, *El cantare di Fierabraccia et Ulivieri*, Marburg, 1881, in *Ausg. u. Abhandl. aus dem Gebiete der Rom. Phil.*, II. — Un luogo del poema *La schiatta de' Reali di Francia*, stampato in Melzi, *Bibliografia*, ed. 1838, p. 7, dà una lunga enumerazione dei romanzi allora in voga, un'altra, tratta da un ms. laurenz., si legge in Giudici, *Stor. lett.*, I, 412, n. 1. — Dei romanzi in prosa mi furono accessibili: *Il Fioravante*, pubbl. dal Rajna, nelle sue *Ricerche*, p. 331 sgg. Egli congetturava che esso sia una traduzione dal francese, ma G. Paris ne dubita, *Romania*, II, 353. Sul frammento del *Bovo* in prosa toscana, P. Rajna, in *Ztschr. f. rom. Phil.*, XII, 463 sgg. *Il viaggio di Carlo Magno in Ispagna per conquistare il cammino di S. Giacomo*, pubbl. da A. Ceruti, Bologna, 1871 (*Scelta*, 123, 124). *La seconda Spagna e l'acquisto di Ponente*, pubbl. da A. Ceruti, Bologna, 1871 (*Scelta*, 118). *Storia di Rinaldino da Montalbano*, pubbl. da C. Minutoli, Bologna, 1865.

p. 242. Dei *Reali* e del loro autore Andrea da Barberino trattò con ogni diligenza il Rajna nelle *Ricerche* e per il *Bovo* anche in *Ztschr.*, XII, 500 sgg.; intorno ad Andrea vedi inoltre anche Renier, *Discesa di Ugo d'Alvernia*, p. CII e CIII e Rajna, *Ztschr.*, XII, 485, n. 2. — L'*Aspromonte* è inedito; i titoli dei capitoli furono dati dal Michelant, *Jahrb. f. rom. u. engl. Lit.*, XI, 191 sgg. e 298-311. — *Le storie Nerbonesi*, vol. I, pubbl. da I. G. Isola, Bologna, 1877; vol. II, 1887. *Storia di Aiolfo del Barbicone*, pubbl. da Leone del Prete, Bologna, 1863 e 64; riguardo alla fonte vedi *Aiol, Chanson de geste*, pubbl. da J. Normand e G. Raynaud, Paris, 1877,

p. XL sgg. — *Storia di Ugone d'Alvernia*, pubbl. dallo Zambrini e da A. Bacchi della Lega. Bologna, 1882 (*Scelta*, 188, 190); vedi su di essa Renier, *Discesa*, p. LIX sgg.

p. 242. *I Reali di Francia con la bellissima istoria di Buovo di Antona*, pubbl. da B. Gamba, Venezia, 1821. [Una ristampa ne fu fatta a Milano, 1883].

p. 244 sg. *Guerino detto il Meschino*, Napoli, 1869, una delle edizioni mutilate: le antiche compiute mi furono inaccessibili. Vedi sul *Meschino* Rajna, *Fonti dell'Orlando*, p. 462 sgg. Il luogo, che tratta del Purgatorio di san Patrizio, si trova solo nelle edizioni più antiche: una parte ne diede il Renier, *La discesa di Ugo d'Alvernia*, Bologna, 1883, p. CV sgg. e su di esso ib., p. CLIV sgg.

p. 245. *Lettere di Luigi Pulci a Lorenzo il Magnifico e ad altri*, pubbl. da Salv. Bongi, 2ª ed., Lucca, 1886: quivi anche le notizie biografiche. Su Bernardo anche F. Flamini, *La vita e le liriche di B. Pulci*, in *Propugn.*, N. S., I, 1ª, p. 217 sgg.

p. 246. Una lettera di Bernardo Pulci a Lorenzo del 27 ottobre 1473 prega Lorenzo di eccitare Luigi al matrimonio, *Lett. del Pulci*, p. 179.

p. 246 sg. Sulla *Giostra* vedi sopra, nota a p. 212 sg. *Ciriffo Calvaneo di Luca Pulci... con la Giostra... insieme con le pistole composte dal medesimo*, Fiorenza, Giunti, 1572. Il *Driadeo d'amore* in *Poemetti mitologici dei sec. XIV, XV e XVI*, pubbl. da Franc. Torraca, I, Livorno, 1888, p. 161 sgg. Che il *Driadeo* è di Luca, non di Luigi, dimostrarono G. Mazzoni, in *Propugn.*, N. S., I, 1ª, 133 sgg. e Franc. Flamini, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 474 sgg. Luca Pulci, *Ciriffo Calvaneo*, pubbl. dall'Audin, Firenze, 1834. Che le ultime ventinove stanze, le quali appaiono per la prima volta nell'edizione del 1494 del *Ciriffo*, siano di Luigi, sospetta il Tosi (*Bibliografia*); anche nell'ediz. del 1509, che ha pure quest'aggiunta, si dice del poema che fu *composto per Luca Pulci et parte per Luigi suo fratello*. Luigi deve anzi aver avuta l'intenzione di occuparsi ancor più largamente del poema, come si vede in *Morgante*, XXVIII, 129 ed avrà rinunciato al suo disegno, perché un altro dovette incaricarsi del lavoro, come accenna l'ultima delle stanze aggiunte al *Ciriffo*. Infatti per desiderio di Lorenzo, Bernardo Giambullari ne scrisse una continuazione stampata nel 1514. Rassomiglianze collo stile del *Morgante* nel *Ciriffo*, p. es. IV, 31 e 66 e V, 66.

p. 247. Se il 4 dicembre 1470 il Pulci scriveva (Lett. 79): « e farassi ancora il Danese e il Rinaldo e cose maravigliose al mio ritorno », ciò mostra già almeno l'intenzione di scrivere un poema cavalleresco: cfr. Rajna, in *Propugn.*, II, 1ª, 25. In una lettera del marzo 1472 (Lett. p. 108), dove è narrata la rovina della volta d'una chiesa a Foligno, si dice: « et chi mostrava uno piede, chi si portava come un paladino come a Bambillona è Morgante ». Le parole sono poco chiare, ma pare si riferiscano al *Morgante*, XIX, 172 sg., luogo, che ha anche altre rassomiglianze colla descrizione della lettera e che manca nell'originale del Pulci, l'*Orlando*. Era dunque già scritto allora il canto XIX del *Morgante*? — La seconda edizione del poema porta la data 7 febbraio 1482, cioè naturalmente 1483 (per la differenza tra lo stile comune ed il fiorentino: l'ultimo canto parla di

Lucrezia Tornabuoni già come di persona morta). — Io mi servo dell'ediz. *Il Morgante Maggiore di Luigi Pulci*, Firenze, Le Monnier, 1855. — Del Pulci parla Bernardo Tasso nelle sue *Lettere*, Padova, 1733, II, 325. — L'opinione che il *Morgante* sia del Poliziano, p. es., in Limerno Pitocco (Teof. Folengo), *Orlandino*, I, 20: però dubita lui stesso. Sull'influsso del Poliziano sul poema vedi la giusta osservazione del Rajna, *Propugn.*, IV, 2ª, 102 sg.

p. 249. Le fonti popolari del Pulci furono ricercate dal Rajna nei citati lavori: *La materia del Morgante*, in *Propugn.*, II, 1ª e *La rotta di Roncisvalle*, ib. IV, 2ª, 91 sgg. Sulla relazione fra le due parti. ib., II. 1ª, 25 e IV, 2ª, 93. L'*Orlando* fu pubblicato da J. Hübscher, *L'Orlando, die Quelle zu Pulci's Morgante*, Marburg, 1886 (*Ausg. und Abhandl.*, LX).

p. 252. G. B. Giraldi congetturò che il nome Margutte sia foggiato su quello del *Margites* attribuito ad Omero, *Discorsi intorno al comporre dei romanzi*, ecc., Venezia, 1554, p. 10. — Secondo l'opinione del Rajna, *Propugn.*, IV, 1ª, 333, n., la designazione *Morgante Maggiore* sarebbe nata per distinguere il poema dal *Morgante piccolo* o *minore*, come si chiamava l'episodio di Margutte stampato separatamente. Senonché la designazione *Morgante Maggiore* appare in luogo del semplice *Morgante* già nella prima stampa compiuta del 1483 (vedi Tosi) e poi di regola sempre; ma difficilmente già nel 1483 esisteva un'edizione separata del *Margutte*. Perciò l'aggettivo *Maggiore* designerà invece la differenza dalla stampa incompiuta.

p. 253. Dell'episodio di Astarotte, Torquato Tasso, in una lettera del 20 febbraio 1576 (*Lettere di T. Tasso*, Firenze, 1853, I, 131), disse che fu scritto da Marsilio Ficino. in causa della dottrina di cui è ricco; questa opinione fu accolta ai nostri giorni dal Panizzi, *Essay*, p. 223. Il Rajna, *Propugn.*, IV, 2ª, 105, pensa invece ad un influsso del Poliziano, ma giustamente ammette, che questo non sia stato grande. Il Pulci può aver consultato gli amici sulle questioni teologiche, ma nella composizione essi non ebbero certo nessuna parte; stile ed invenzione portano l'impronta caratteristica del Pulci.

p. 256. Notizie sul Boiardo nell'introduzione di Giambatt. Venturi alle *Poesie di Matteo Maria Boiardo*, Modena, 1820; Panizzi, *Life of Boiardo*, innanzi alla sua edizione dell'*Orlando*, London, 1830; anche *M. M. Boiardo's Verliebter Roland*, trad. da G. Regis, Berlin, 1840, p. 378 sgg. Relazioni del Boiardo come capitano di Reggio (del 1488-94) in [*Atti e Memorie delle R. R. Deputaz. di St. patria per le prov. moden. e parm.*, Ser. III, t. II, 2ª].

p. 257. Sulle traduzioni fatte dal Boiardo, Panizzi, p. XLVI sgg., Regis, p. 384. La *Istoria imperiale*, in Muratori, *RR. II. SS.*, IX; sulle relazioni con Ricobaldo, vedi Panizzi, p. XLIX sgg. Le egloghe latine ed italiane nella citata edizione del Venturi; il *Timone*, ib., ed ultimamente in Torraca, *Il teatro ital. nei sec. XIII, XIV e XV*, Firenze, 1885, p. 337. — *Sonetti e canzoni del poeta cl. M. M. Boiardo*, Milano, 1845. [Paolo Giorgi, *Sonetti e canzoni di Matteo Maria Boiardo*, *Studio*, Roma, 1888]. R. Renier, *Tarocchi di M. M. Boiardo*, in *Rassegna Emil.*, I, 655.

p. 258. Gli inventarî delle antiche collezioni estensi di libri furono pubblicati in parte dal Rajna, *Ricordi di codici posseduti dagli estensi nel sec. XV*, in *Romania*, II, 49; quello del 1436 per intero da Adr. Cappelli,

in *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 12 sgg. Un inventario molto più interessante ancora è quello dei Gonzaga del 1407 pubbl. dal Braghirolli, con illustrazioni di P. Meyer e G. Paris, in *Romania*, IX, 497. Fr. Novati, *I codici francesi de' Gonzaga secondo nuovi documenti*, in *Romania*, XIX, 161 sgg.

p. 260. Anche nel *Morgante* Orlando è una volta innamorato: ma è una relazione insignificante, come quelle degli eroi carolingi nella letteratura popolare. La feconda innovazione che il Boiardo introdusse, intrecciando elementi tratti dal ciclo di Artù, fu osservata da Valentino Schmidt, p. 187 sg., dal Panizzi, *Life of Boiardo*, p. LXII e da molti altri.

p. 263. Sulla trasformazione degli elementi antichi nel Boiardo parlò acconciamente già Val. Schmidt, p. 179, poi il Ranke, il Rajna ed altri.

p. 263 sg. Già la società francese colta del secolo XII non credeva più interamente al mondo dei romanzi d'Artù, se ne dilettava come di un puro gioco di fantasia: si veda, p. es., la chiusa del *Chev. au lion* di Chrestien. Altrove appare poi più forte l'elemento comico, specialmente in *Claris et Laris*, su cui vedi l'osservazione del Tobler, in *Deutsche Lit. Ztg.*, 1885, p. 574. — Sul comico nell'*Orlando Innam.* vedi Gries. I, p. XXXVIII della introduz. alla sua traduzione, Ranke, p. 34 e specialmente Rajna, *Fonti dell'Orl.*, p. 24.

p. 268. Sulla lingua letteraria ibrida nell'Italia superiore e meridionale ultimamente P. Rajna, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XIII, 24.

p. 268 sg. È ricordata una rielaborazione dell' *Orlando innamorato* anche del Dolce, la quale rimase inedita; quella del Folengo, della quale parla la prefazione alla *Macaronica* nell'ediz. di Venezia, 1552, è manifestamente una finzione, come l'autore stesso della prefazione; così già l'editore del Folengo del 1768, I, p. XLIX.

p. 268. Dell'edizione già menzionata dell'*Innamorato* fatta dal Panizzi nei volumi II a V del suo *Boiardo ed Ariosto*, London, 1830 e 31, v'ha una ristampa: M. M. Boiardo, *Orlando Inn.*, Milano, Sonzogno, 1876. Un'edizione attendibile del testo manca.

p. 269. *Mambriano composto per M. Francesco Cieco da Ferrara*, 1549 (Vinegia, per Bartholomeo ditto l'Imperador). Gius. Rua, *Novelle del Mambriano del Cieco da Ferrara esposte ed illustrate*, Torino, 1888; e lo stesso nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XI, 294 sg.

p. 272. Sulla letteratura a Milano alla fine del sec. XV vedi l'istruttivo lavoro di R. Renier, *Gaspare Visconti*, Milano, 1886 (estr. dall' *Arch. stor. lomb.*); vedi anche *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 336, Novati, ib., 106 sgg. Renier, *Poeti sforzeschi in un codice di Roma* (estr. dalla *Rassegna Emiliana*, I, 1888), p. 11 sgg. — *Opera nova del Magnifico cavaliero M. Antonio Phileremo Fregoso intitolata Cerva Bianca*, Venetia, Zopino, 1525. — Su Niccolò da Correggio, vedi Tiraboschi, *Bibliot. Modenese*: II (Modena, 1782), p. 103 sgg. — Intorno ad un poeta bergamasco Guidotto Prestinari vedi [Carlo Lochis, *Guidotto Prestinari*, Bergamo, 1887] e *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 319, V. Rossi, ibid., 458 sgg., E. Zerbini, ibid., XI, 475 sgg.

p. 272 sg. La cronaca Aquilana di Buccio di Ranallo è stampata nel Muratori, *Antiq. Ital.*, VI; vedi su di essa T. Gothein, *Die Culturentwickelung Süd-Italiens*, Breslau, 1886, p. 172 sgg., il quale congettura che

nelle prime parti siano incorporate poesie popolari anteriori. Sonetti politici di Buccio in Pèrcopo, *Quattro poemetti sacri dei secoli XIV e XV*, Bologna, 1885 (*Scelta*, 211), p. 213 sgg. e De Lollis, *Giorn. stor. lett. ital.*, VIII, 242 sgg. cfr. 332. La leggenda di S. Caterina fu pubblicata dal Mussafia, *Mittheilungen aus romanischen Handschriften*, II, Wien, 1885 (dai *Sitzungsberichte* dell'accad. di Vienna) e dal Pèrcopo, l. c., p. 49 sgg. Quivi anche tre altri poemi religiosi: uno incompiuto sulla passione di Cristo in Vinc. de Bartholomaeis. *Ricerche abruzzesi*, Roma, 1889 (estr. dal *Bullett. dell'Istit. stor. ital.*, n. 8), p. 58 sgg. — Mussafia, *Mittheilungen aus Roman. Hss.* I. *Ein altneapolitanisches Regimen sanitatis*, Wien, 1884. — Pèrcopo, *I bagni di Pozzuoli, poemetto napol. del sec. XIV*. Napoli, 1887 (libera elaborazione del poema latino di Pietro da Eboli). — Sulla lirica aulica nel sec. XIV, Fr. Torraca, *Lirici napoletani del sec. XIV*, in *Studi di storia lett. napol.*, Livorno, 1884, p. 229 sgg. Del conte di Altavilla, Santini, in *Riv. critica*, III, 124 sgg.; sul Maramauro (Maramaldo), anche Faraglia, in *Arch. stor. ital.*, Ser. V, t. III, p. 331 sg.

p. 273. Franc. Ettari, *El giardeno di Marino Jonata agnonese*. Napoli, 1885 (estr. dal *Giornale napol. di filosofia e lettere*). V. Imbriani, *Notizie di Marino Jonata agnonese, Relazione all'accad. di sc. morali e polit.*, Napoli, 1885.

p. 274. *Leonardi Aretini De crudeli amoris exitu Guiscardi et Sigismundae*; sulla stampa vedi Zupitza, in *Vierteljahrschrift f. Kultur u. Litt. d. Renaissance*, I, 69; che il Beroaldo elaborò la prosa di Leonardo, fu osservato dal Manni. *Istoria del Decamerone*, Firenze, 1742, p. 263; ibid., p. 247 sgg. e 264 sgg. sono ristampati la prosa di Leonardo ed i distici del Beroaldo. La novella italiana di Leonardo Bruni si legge nell'*Aggiunta di quattro novelle* accodata dal Borghini (1572) al *Novellino* e riprodotta in altre edizioni di questo, p. es. in quella di Torino, 1802, p. 250 sgg. A compimento di ciò che è detto nel testo noto, che Fil. Beroaldo tradusse in prosa latina anche *Dec.*, X, 8 (Tito e Gisippo) e V, 1 (Cimone), vedi *Varia Philippi Beroaldi Opuscula*, Basileae, 1517, fol. XXVIII e XXXIII. Una notizia sulla traduzione del Fazio in *Giorn. stor. lett. ital.*, IV, 466. Sul *De origine* del Fazio, A. Neri, in *Propugn.*, VII, 1ª, 129 sgg. e Suchier, *Oeuvres poétiques de Beaumanoir* (Paris, 1884), I, p. XLVIII sg. La novella di Enea Silvio nelle *Opera*, Basileae, 1551, p. 623. Giov. Zannoni, *Per la storia di due amanti di Enea Silvio Piccolomini, Nota*, in *Atti dell'Accad. dei Lincei*, 16 febbr. 1890, p. 116 sgg. e lo stesso [*Per la storia d'una storia d'amore*, Roma, 1890 (estr. dalla *Coltura*, vol. XI)]. — Le date più tarde, che trovai nelle *Facetiae* del Poggio, sono il 1451 in *De praelio picarum et graculorum*, e il 1452 in *De homine qui per biennium cibum non sumpsit*.

p. 275 sg. *Le novelle di Gentile Sermini da Siena*, Livorno, 1874. — *Operette istoriche di Antonio Manetti*, pubbl. da G. Milanesi, Firenze, 1887. — Le due novelle anonime sono la prima e la seconda nell'*Aggiunta* del Borghini; che la prima sia ancora del secolo XIV si può argomentare da ciò, che l'autore pretende di aver avuto notizia dei fatti (accaduti nel 1372) da una persona che vi ebbe parte (vedi p. 181 dell'edizione 1802). — *Ippolito e Leonora* nelle tre elaborazioni, in *Opere volgari di L. B. Alberti*, III,

275 sgg. Della paternità dell'Alberti dubita Gir. Mancini, p. 86 n. — Delle *Porretane* mi furono accessibili soltanto le nove novelle, che sono nel *Novelliere italiano*, vol. II, Venezia, 1754, p. 141 sgg., quella (la 10ª), che è nella *Nuova crestomazia* di C. M. Tallarigo e V. Imbriani, II, 411 sgg. e quella (la 22ª) riportata dal D'Ancona, in *Poemetti popolari italiani*, Bologna, 1889, p. 455 sgg. — *Gynevera de le clare donne di Joanne Sabadino de li Arienti*, pubbl. da C. Ricci e A. Bacchi della Lega, Bologna, 1888 (*Scelta*, 223). Vedi su Sabadino, Renier, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XI, 205 sgg., XII, 301 sgg. e XIV, 467. — La novella del Pulci in *Novelle di alcuni Fiorentini*. Milano, 1815 (forma il vol. XIII della *Raccolta de' Novellieri ital.*), p. 34. — Per la bibliografia vedi le opere citate nella nota alla p. 61 sgg.

p. 276. *Il Novellino di Masuccio Salernitano*, pubbl. da L. Settembrini, Napoli, 1874; vedi anche M. Landau, *Beiträge zur Geschichte der ital. Novelle*, Wien, 1875, p. 50 sgg.

p. 278 sg. Fr. Torraca, *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Roma, 1884 (*Annuario del R. Istit. tecnico*) e con giunte in Torraca, *Discussioni e ricerche letterarie*, Livorno, 1888, p. 121 sgg. — *Il Canzoniere di P. J. de Jennaro*, pubbl. da Gius. Barone, Napoli, 1883. Sulla inedita visione in terzine in quarantasette canti del De Jennaro intitolata *Delle sei etate della vita umana*, vedi Renier, *Giorn. stor. lett. ital.*, VIII, 248. Egloghe del De Jennaro sono pubblicate dallo Scherillo dopo l'*Arcadia* del Sannazaro, Torino, 1888, p. 321 sgg., vedi ibid., p. CCXXX sgg. e *Giorn. stor. lett. ital.*, XI, 422. Su trattati in prosa di lui, Renier, ibid., XI, 469 sgg. — *Rimatori napoletani del Quattrocento*, con prefaz. e note di Mario Mandalari, Caserta, 1885, su cui le osservazioni del Casini, *Riv. crit.*, III, 105 e del Pèrcopo, *Giorn. stor. lett. ital.*, VIII, 318. Che le poesie del ms. parigino 1035 quivi stampate, almeno in gran parte cadono prima del 1470, mostrano le lettere alla fine del ms.; vedi la prefazione del Mandalari. Un sonetto del De Jennaro, in Barone, p. 261, fu composto intorno al 1464, una canzone, p. 357, al più presto alla fine del 1479.

p. 279. *Sonecti composti per M. Joanne Antonio de Petruciis conte di Policastro*, pubbl. da J. Le Coultre e V. Schultze, Bologna, 1879 (*Scelta*, 167). Franc. Torraca, *Il conte di Policastro*, in *Studi di stor. lett. napol.*, p. 133 sgg.

p. 280. Sulla cultura e la poesia del rinascimento nel mezzogiorno d'Italia vedi E. Gothein, *Die Culturentwickelung Süd-Italiens in Einzel-Darstellungen*, Breslau, 1886, p. 281 sgg.: è un libro molto interessante, scritto con splendore e genialità di forma: solo si potrebbe desiderare, che nella analisi delle opere letterarie l'autore avesse lasciato meno campo alla fantasia.

p. 280. Franc. Colangelo, *Vita di Gioviano Pontano*, Napoli, 1826. Carlo Maria Tallarigo, *Giovanni Pontano e i suoi tempi*, Napoli, 1874. Gothein, l. c., p. 532 sgg. [*I Pontani e la loro casa in Perugia*, in *Giornale di erudiz. artistica*, IV, 301] cfr. V. Rossi, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 241, n. 2. [E. Nunziante, *Alcune lettere di Joviano Pontano*, in *Arch. stor. per le provincie napolet.*, anno XI, fasc. 3, e notizie sulla vita privata del P. da documenti aragonesi, ib., XIV, 3-4].

p. 282. Che il Pontano tenne realmente quella orazione a Carlo VIII, di cui ci informa il Guicciardini, provò, contro i dubbî del Tallarigo, il Torraca, *Studi di stor. lett. nap.*, p. 300 sgg. Vedi anche Gothein, l. c., p. 539 sgg. ed ultimamente Pèrcopo, in *Propugn.*, N. S., I, 1ª, p. 270 n. Che dopo l'occupazione francese rimase lontano dagli affari pubblici, risulta dal *De prudentia*, I, 31, p. 491. È vero che secondo documenti citati dal Colangelo, p. 138 sgg., il Pontano si sarebbe trovato in ufficio ancora nel 1496 e nel 1498, ma bisognerebbe vedere, se qui non ci sia qualche errore: vedi anche Torraca, l. c., p. 320, n. 3. I libri *De fortuna* furono da lui dedicati a Consalvo di Cordova, nella primavera 1503 (dopo la battaglia di Cerignola), poco prima che egli, il Pontano, morisse.

p. 282 sgg. *Johannis Joviani Pontani Opera*, Basileae, 1556. I dialoghi nel vol. II. Acute osservazioni su di essi e sulla poesia idillica del Pontano in Gothein, l. c., p. 369 sgg.

p. 285. I trattati filosofici del Pontano in *Opera*, vol. I. Sulla sua filosofia Fr. Fiorentino, *Il risorgimento filosofico*, p. 218-20 e Gothein, p. 553 sgg.

p. 287 sgg. Per le poesie del Pontano mi servo, oltre che dell'ediz. basileese, anche di *Pontani Opera, Urania, Meteororum* etc., Venetiis, Aldus, 1533. Sulle poesie in generale Gothein, p. 592 sgg. Per ciò che riguarda il tempo dell'*Urania*, osserverò che nel 1486 il Pontano era occupato a limarla, come appare dall'*Actius*, p. 1529.

p. 289. Il Fiorentino, *Risorgimento*, p. 218, pare collochi in tempi diversi gli scritti filosofici del Pontano ed i suoi versi procaci; ciò sarebbe falso: le *Baiae* giungono fino al tempo di re Federigo: gli *Eridani* sono degli ultimi anni del poeta.

p. 291. Il Pontano sposò Adriana, giusta l'epitafio, ventinove anni e ventinove giorni prima della morte di lei (1° marzo 1491), quindi il 31 gennaio 1462, non 1461, come dicono il Colangelo ed il Tallarigo. Nondimeno è strano che nel *De prudentia*, innanzi al III libro, si dica correre il nono anno dalla morte di Adriana ed il *De prudentia* è del 1496, perché l'autore si dice settantenne ed a quell'anno si adattano tutte le allusioni storiche. Come si deve sciogliere questa contradizione?

p. 294. Talvolta quasi si crederebbe che l'amore per Stella fosse pura finzione (« fas sit ficto in amore queri » negli *Eridani*, II, 1 e « Ficta iuvant quae nostra tamen », ib., *ad M. A. Sabellicum*). Ma gli epitafi per Stella e pel figlioletto Lucilio contradicono questa opinione.

p. 296. *Le opere volgari di M. Jacopo Sannazaro*, Padova, Comino, 1723, dove è anche la biografia del Crispo. *Jacobi sive Actii Synceri Sannazarii poemata*, Patavii, Cominus, 1731. Franc. Colangelo, *Vita di Giacomo Sannazaro*, Napoli, 1819. A. de Tréverret, *L'Italie au XVIe siècle*, I, Paris, 1877, p. 330 sgg. (libro per molti lati superficiale). Franc. Torraca, *Jacopo Sannazaro* (estr. dalla cronaca del R. Liceo Vitt. Emanuele), Napoli, 1879. Gothein, l. c., 382 sgg. e 457 sgg.

p. 297 sgg. Franc. Torraca, *P. A. Caracciolo e le farse cavaiole*, Napoli, 1879, ristamp. in *Studi di storia lett. napol.*, p. 65 sgg., e del *Magico*, ib., p. 279 sgg.: questa farsa pubbl. ibid., p. 429 sgg. Una farsa cavaiola ib.,

p. 447 sgg. ed un'altra nel *Teatro ital.* del Torraca stesso, p. 431 sgg. Il metro trae manifestamente origine dalla frottola, dove soltanto comunemente si solevano alternare cogli endecasillabi settenarii; vedi Torraca, *Giorn. stor. lett. ital.*, IV, 216 sgg. Lo si trova anche in frottole del tempo e del pari in una poesia in Torraca, *Rimatori napol. del Quattrocento*, p. 14 (*Discussioni* ecc., p. 143); di più nella frottola che precede una rappresentazione di Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, vedi D'Ancona, *Origini*, I, 309, in un componimento drammatico del 1517, vedi D'Ancona, ibid., II, 233, nella *Commedia in versi* attribuita al Machiavelli, Atto V, più volte nel *Tempio d'Amore* di Galeotto del Carretto, nell'egloga del Tansillo, *I due pellegrini* ecc., e così ritroviamo quella forma ancora nel Marino, nel 5° degli Idillii favolosi della sua *Sampogna*.

p. 298. Sul tanto discusso *Gliommero*, v. Torraca, *Giorn. stor. lett. ital.*, IV, 209 sgg. e lo stesso nella *Nuova Antologia*, 1888, vol. 18, fasc. 23. nella *Rassegna della lett. ital.* (p. 16 sg. dell'estratto). Da quanto egli dice, pare indubitato che del Sannazaro esistevano più *gliommeri*, e che così si chiamava la frottola nella forma di endecasillabi con rima al mezzo. Sulle farse del Sannazaro e del Capasso, Torraca, *Studi*, p. 265 sgg. e 284 sgg. Quella del 4 marzo 1492, nelle *Opere*, p. 422 ed in Torraca, *Il teatro ital.*. p. 311; la *Ambasciaria del Soldano*, ib., 323: il *Trionfo della fama*, *Studi*, p. 417 sgg.

p. 299. Franc. Torraca, *La materia dell' Arcadia del Sannazaro*, Città di Castello, 1888. *Arcadia di Jacobo Sannazaro secondo i manoscritti e le prime stampe*, con note ed introduz. di Michele Scherillo, Torino, 1888 (cfr. *Giorn. stor. lett. ital.*, XI, 416 sgg.). Lo Scherillo crede (p. LVIII sgg.) l'amore del Sannazaro narrato nell'*Arcadia* puramente letterario, imitazione del Boccaccio, e la relazione colla Carmosina non abbastanza documentata, quantunque non impossibile, del pari che l'amore per una figlia del Pontano.

p. 301. Gli sdruccioli anche presso il senese Francesco Arzocchi in una delle sue egloghe stampate nel 1481, la quale anche nella mescolanza dei metri divenne il modello dell'egloga 2ª del Sannazaro; vedi Scherillo, p. CCXX sgg.

p. 302. Su Cassandra Marchese, sul lungo processo contro il marito di lei Alfonso Castriota, marchese di Atripalda, il quale domandava alla Curia la dichiarazione di nullità per poter sposare Camilla Gonzaga, e sugli energici, ma vani sforzi del Sannazaro in favore dell'amica, vedi E. Nunziante, *Un divorzio ai tempi di Leone X*, Roma, 1887, colla pubblicazione di quaranta nuove lettere del poeta, che si riferiscono al processo, e Scherillo, *Un vero amore del Sannazaro*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XI, 131 sgg.

p. 305. Il Colangelo (p. 92) pone la morte del Sannazaro al 24 aprile 1530; ma il 17 giugno egli era ancor vivo, come mostra il documento dato dal Colangelo a p. 228. Se le sue parole sulla morte del principe d'Orange sono storiche, egli viveva ancora dopo il 2 agosto; il 18 agosto era morto; in questo giorno fu aperto il suo codicillo, vedi Colangelo, p. 232.

p. 305 sgg. D'Ancona, *Del secentismo nella poesia cortigiana del secolo XV*, prima nella *N. Antol.*, 1876, poi ristamp. negli *Studi sulla letteratura ital. dei primi secoli*, Ancona, 1884, p. 151 sgg. Di questo importante lavoro mi sono largamente giovato; quivi sul Cariteo in ispecialità p. 175 sgg.

Enrico Ciavarelli, *Cariteo e le sue Opere volgari*, in *Propugn.*, XIX. 1ª, 289; 2ª, 359; XX, 1ª, 251, cattivo lavoro, v. Pèrcopo, in *Giorn. stor. lett. it.*, XI, 218 sgg. Le opere del Cariteo mi furono inaccessibili, all'infuori dei saggi dati dal d'Ancona e dal Ciavarelli. — Fu spesso sostenuto che il secentismo sia venuto all'Italia dalla Spagna, il che ben si accorderebbe coll'origine spagnuola del Cariteo: v. su tale questione da ultimo il geniale articoletto del D'Ovidio, *Secentismo Spagnolismo?* in *Nuova Antologia*, 15 ott. 1882, ristamp. dal Morandi, *Antologia della nostra critica letteraria moderna*, 4ª ediz., Città di Castello, 1890, p. 512 sgg.: v. anche Phil. Chasles, *Etudes sur l'Espagne et sur les influences de la lett. espagnole en France et en Italie*, Paris, 1847, p. 252, 266 sgg. ecc. Il Giraldi (1543), dopo aver recato esempî di modi di dire ricercati, li chiamava « modi che tratti da non so qual maniera di favella spagnola hanno messo tra le rose della lingua italiana (ché così parlerò pur ora anch'io) queste pungenti spine e tra i liquidi e puri suoi fonti questo fango per intorbidargli », v. *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie*, Vinegia, 1554, p. 270. Ma quantunque questa opinione sia così antica, manca finora l'argomento principale in suo appoggio, cioè gli indizî d'un tal gusto nella Spagna stessa prima della metà del cinquecento. Non fu citato ancora nessun esempio tratto da questa letteratura; lo stile gonfio di Lucano, di Seneca e della più antica poesia spagnuola è altra cosa; perfino il gongorismo ha per più rispetti un carattere diverso dal marinismo. Perciò M. Menghini, *La vita e le opere di Giambatt. Marino*, Roma, 1888, p. 315 sgg., non ha tanto torto di contradire quell'opinione.

p. 307. Il Carducci, *Le stanze del Poliziano*, p. XXII, designò Serafino, il Tebaldeo, il Ceo, il Notturno, ecc., come gli *antesignani del seicento*, e così poi il D'Ancona. — Sul Tebaldeo v. D'Ancona, l. c., p. 191 sgg.; anche V. Cian, *Un decennio della vita di M. P. Bembo*, Torino, 1885, p. 234. — *Di M. Antonio Tibaldeo ferrarese l'opere d'amore, nuovamente reviste*, Vinegia, Zoppino, 1530. *Sonetti inediti di Ant. Tebaldeo* (5 sonetti), Ferrara, 1843 (per nozze). — Sul soggiorno del Tebaldeo a Mantova dal 1496 al 99 v. anche A. Luzio, *I precettori d'Isabella d'Este* (per nozze), Ancona, 1887.

p. 308. *Opere del facundissimo Seraphino Aquilano collette per Francesco Flavio*, Roma, Besicken, 1502. Su Serafino, D'Ancona, l. c., p. 153 sgg. e 203 sgg. Sul suo nome di famiglia, Renier in *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 296 sg.

p. 311. Gli strambotti di Panfilo Sasso ristampati in Ferrari, *Bibl. lett. pop.*, I, 277 sgg. Su questo poeta D'Ancona, l. c., p. 218 sgg. Gli strambotti di Franc. Cei, in Ferrari, ib., p. 303 sgg., *Strambotti e sonetti dell'Altissimo*, pubbl. da R. Renier, Torino, 1886, con notizie sul poeta.

p. 311 sg. Sulla poesia politica del Tebaldeo e di Panfilo Sasso. D'Ancona, l. c., p. 221 sgg. e per il secondo anche [F. Gabotto, *Francesismo ed antifrancesismo. Panfilo Sasso e Giangiorgio Allione*, in *Rassegna Emiliana*, I, 282 sgg., 472 sgg.].

INDICE ALFABETICO

Accademia, 164: platonica, 151 sgg.: romana, 164 sg.; pontaniana, 280, 282 sg.
Accolti, Benedetto, 127, 167 sg.
Accolti, Bernardo, 202, 311.
Acquisto di Ponente, 242.
Adimari, Alessandro, 234.
Agli, Antonio degli, 174.
Agostini, Niccolò degli, 269.
Ajolfo, 242.
Alamanni, Antonio, 234.
Alberti, Leon Battista, 168, 174, 175 sgg., 276.
Albizzo, Francesco di, 181.
Alessandro, Alessandro di, 280.
Altavilla, conte di, 273.
Altilio, Gabriele, 280.
Altissimo, 311.
Ancona, Ciriaco di, 104 sg., 143.
Ancroia, 242.
Apostolio, Michele, 150.
Aquila, Paolo dell', 273.
Aquila, Serafino dell', 201, 308 sgg.
Araldo, Antonio, 187.
Araldo, Battista, 45.
Aretino, Carlo, 112, 113, 204.
Aretino, Francesco, 112.
Aretino, Leonardo, 94 sg., 104, 117, 118 sgg., 143, 147, 167, 185, 196 sg., 274.
Aretino, Pietro, 268.
Arezzo, Gambino da, 347.
Argiropulo, Giovanni, 96, 105.
Arienti, Giovanni Sabadino degli, 276.
Ariosti, Francesco, 196.
Ariosto, Lodovico, 269.
Aspromonte, 241, 242.
Aurispa, Giovanni, 106.
Ballata, 73 sg., 228 sgg., 278.
Barbaro, Francesco, 104, 115, 142.
Barberino, Andrea da, 242.
Barzelletta, 229.
Barzizza, Gasparino da, 113.
Barzizza, Guiniforte da, 168.
Basini, 136 sg., 146.
Beccadelli, v. Panormita.
Beccari, v. Ferrara, Antonio da.
Belcari, Feo, 180 sg., 186 sg.
Bellincioni, Bernardo, 201 sg., 235, 272.
Bellini, Antonio, 181.
Bello, Francesco, 269 sgg.
Benci, Ugo, 147.
Bendedei, Timoteo, 311.
Benivieni, Girolamo, 155 sg., 164.
Benvenuti, Roberto, 182.
Berardo, Girolamo, 198.
Berni, Francesco, 268.
Beroaldo, Filippo, 274.
Bessarione, 105 sg., 149 sgg.
Bianchi, 181.
Bianco da Siena, 181.
Biondo, Flavio, 122 sgg.
Bisticci, Vespasiano da, 122.
Boccaccio, 1 sgg. Lettere, 2, 11, 34. *Filocolo*, 3 sgg. *Filostrato*, 7 sgg. *Teseide*, 11 sgg. *Ninfale fiesolano*, 13 sgg. Egloghe, 15, 17 sg., 26, 29. *Ameto*, 15 sgg. *Amorosa Visione*, 18 sgg. Rime, 22 sgg. *Fiammetta*, 24 sgg. *Corbaccio*, 26 sgg. *Decameron*, 26, 40 sgg. Opere latine, 31 sgg. *Vita di Dante*, 35 sgg. Epistola a Pino de' Rossi, 37. Commento a Dante, 37 sgg. Opere di dubbia autenticità, 84, 327.

Boiardo, Matteo Maria, 201, 256 sgg., 312.
Bovo d'Antona, 241, 242.
Bracciolini, Jacopo, 274.
Bracciolini, Poggio, v. Poggio.
Bruni, v. Aretino, Leonardo.
Buoninsegni, Giambattista, 185.
Burchiello, 233 sgg.
Butto, Giovanni, 80.

Caccia di Diana, 84.
Calcondila, Demetrio, 105.
Calderino, Domizio, 207.
Calderoni, Anselmo, 174.
Calenzio, Elisio, 280.
Callisto, Andronico, 96, 105, 150.
Cammelli, Antonio, v. Pistoia.
Campano, Giannantonio, 139 sg., 212.
Cantastorie, 239 sg.
Canti carnascialeschi, 229 sg.
Canzonette, 170 sgg.
Canzoni di Maggio, v. Maggio.
Capasso, Giosuè, 299.
Caracciolo, Gio. Francesco, 280, 300.
Caracciolo, Pietro Antonio, 202, 297 sg.
Caracciolo, Tristano, 280.
Carbone, Girolamo, 280.
Carduino, 237.
Cariteo, 280, 300, 305 sg., 312.
Carretto, Galeotto del, 201.
Casola, Niccolò da, 258.
Castellani, Pierozzo Castellano, 181, 187, 188.
Cei, Francesco, 311.
Cento, Francesco da, 213.
Cerbino, 83.
Ceresari, Paride, 198.
Chelli, Michele, 181.
Cicerchia, Niccolò, 84.
Cingoli, Benedetto da, 311.
Collenuccio, Pandolfo, 198, 201.
Conti, Giusto de', 90.
Conversani, Giovanni, 335.
Corraro, Gregorio, 196.
Correggio, Niccolò da, 201, 235, 236, 272.
Cortese, Paolo, 276.
Crisolora, Manuele, 94, 147.
Crivelli, Lodrisio, 146.
Curti, Lancino, 272.

Dati, Giuliano, 193.
Dati, Leonardo, 172, 174, 196.
Decembrio, Pier Candido, 121 sg., 146, 147, 169.
Domenichi, Lodovico, 268.
Dominici, Giovanni, 117, 180.
Donati, Alesso di Guido, 78 sg.
Donna del Verziere, 83.

Egloga, 15.
Epistolarî umanistici, 141 sgg.

Farsa, 297 sgg.
Favarotta, il barone della, 279.
Fazio, Bartolomeo, 120 sg., 122, 146, 274, 280.
Febusso e Breusso, 237.
Ferrara, Antonio da, 77.
Ferrara, il Cieco da, v. Bello.
Ferrari, Antonio, 280.
Ficino, Marsilio, 151 sgg.
Fierabraccia ed Ulivieri, 242.
Filelfo, Francesco, 106 sgg., 115, 117, 138 sg., 141, 144 sgg., 167, 168 sg.
Finiguerri, Stefano, 233.
Fioravante, 242.
Fiorio e Biancifiore, 83 sg.
Franco, Matteo, 236.
Fregoso, Antonio, 272.
Frezzi, Federigo, 84, 86 sgg.
Frottola, 229.

Galeoto, Francesco, 278, 279.
Garret, Benedetto, v. Cariteo.
Gaza, Teodoro, 105, 149 sg.
Gemisto, v. Pletone.
Gherardi, v. Prato, Giovanni da.
Giambullari, Bernardo, 181.
Gibello, 83.
Gigante, Michele di Nofri del, 174.
Giovanni, ser, 61 sg.
Giustiniani, Lionardo, 82, 169 sgg., 181.
Gliommero, 298.

Griffoni, Matteo, 78.
Guarino, Battista, 198.
Guarino veronese, 106, 143.
Guerino il Meschino, 242, 244 sg.
Guido, Antonio di, 181.
Guiron li Courtois, 237.

Jennaro, Pietro Jacopo de, 278, 280.
Innamoramento di Carlo, 242.
Invettive, 143 sgg.
Jonata, Marino, 273.

Lamberto, Landulfo di, 273.
Lamenti, 81.
Landini, Francesco, 78.
Landino, Cristoforo, 158 sgg., 168.
Lapaccini, Filippo, 201.
Lascaris, Costantino, 105.
Lauda, 181 sg.
Leto, Pomponio, 164 sg., 197.
Lettera, vedi Epistolarî.
Loschi, Antonio, 98, 133, 143, 195 sg.
Lusignacca, 83.

Madrigale, 74 sg.
Maggio, canti di, 220 sg.
Malecarni, Francesco, 174.
Malpaghini, Giovanni, 93 sg.
Manetti, Antonio di Tuccio, 275.
Manetti, Giannozzo, 112, 113, 167.
Manzini, Giovanni, vedi Motta.
Maramauro, Guglielmo, 273.
Marsili, Luigi, 93 sg.
Marsuppini, vedi Aretino, Carlo.
Marullo, Michele, 210.
Marzio, Galeotto, 146.
Masuccio, vedi Salerno.
Medici, Lorenzo de', 181, 193, 223 sgg.
Medici, Lorenzo di Pierfrancesco de', 181, 193.
Merlino, 237.
Merula, Giorgio, 208 sg., 272.
Metri classici, 174 sg.
Monforte, Cola di, 278, 279.
Montemagno, Bonaccorso da, 334.
Montepulciano, Jacopo da, 89 sg.
Motta, Giovanni Manzini della, 197.
Nardi, Jacopo, 45, 203.
Niccoli, Niccolò, 95 sg., 143, 167.
Niccolò V, vedi Parentucelli, Tommaso.
Nobili, Laudivio de', 197.
Notturno, 311.
Novella del grasso legnaiuolo, 275.
Novella di Bianco Alfani, 276.
Novella di Buonaccorso di Lapo Giovanni, 275 sg.
Novella di Leonora de' Bardi, 276.
Novelle in versi, 83 sg.

Orcagna, Andrea, 235.
Ottava, 13, 218 sg.
Ottonaio, Battista dell', vedi Araldo.
Ottonaio, Cristoforo dell', 181.

Palagio, Guido del, 77.
Palmieri, Matteo, 172 sgg.
Pandolfini, Agnolo, 348.
Pandoni, Giannantonio de', vedi Porcello.
Panormita, Antonio, 121, 133 sgg., 146, 280.
Panziera, Ugo, 181.
Parabosco, Girolamo, 45.
Paradiso degli Alberti, 71 sgg.
Parentucelli, Tommaso, 100.
Passavanti, Jacopo, 56 sgg.
Passione di Cristo, 84.
Peccatore, Jacopo de, 278.
Pecora, Jacopo del, vedi Montepulciano, Jacopo da.
Petrarca, 28 sgg., *Philologia*, 195.
Petrucci, Gio. Antonio, 279, 280.
Piacentini, Marco, 90.
Piccolomini, Enea Silvio, 100 sgg., 104, 114 sg., 121, 124 sgg., 142, 197, 274.
Pico, Giovanni, 155, 160 sgg.
Pico, Giovan Francesco, 164.
Pilato, Leonzio, 30.
Pio II, vedi Piccolomini, Enea Silvio.
Pisani, Ugolino, 169, 197.
Pistoia, 202, 235 sg., 312.
Pizzicolli, Ciriaco de', vedi Ancona.

Platina, 164 sg.
Pletone, 148 sg.
Poema su Can Grande, 82.
Poggio, 102 sgg., 115 sgg., 119 sg., 142 sg., 143 sgg., 167, 274.
Poliziano, Angelo, 197 sg., 199 sgg., 203 sgg., 247.
Pontano, Giovanni, 280 sgg., 300.
Porcello, Giannantonio, 121, 136 sg., 146.
Prato, Domenico da, 84 sg., 167.
Prato, Giovanni da, 71 sg., 85 sg.
Prestinari, Guidotto, 362.
Pucci, Antonio, 79 sgg.
Pulci, Antonia, 193, 246.
Pulci, Bernardo, 193, 245, 246.
Pulci, Luca, 213, 245, 246 sg.
Pulci, Luigi, 213, 233, 236, 245 sgg., 276.

Ranallo, Buccio di, 272 sg.
Rappresentazione, 183 sgg.
Ravenna, Giovanni da, vedi Malpaghini, Conversani.
Reali di Francia, 242 sgg.
Rho, Antonio da, 133, 146.
Rinaldino, 242.
Rinaldo da Montalbano, 241, 242.
Rinuccini, Cino, 90, 143, 147, 166 sg.
Rispetto, 221 sg.

Sacchetti, Franco, 66 sgg., 73 sgg., 84.
Salerno, Masuccio da, 273 sg., 276 sgg.
Salutati, Coluccio, 92 sg., 143.
Sannazaro, Jacopo, 296 sgg., 312.
Sardi, Tommaso de', 347.
Sasso, Panfilo, 311 sg.
Saviozzo, 78, 82, 84.
Savonarola, Girolamo, 182 sg., 185 sg.
Scala, Alessandra, 210.
Scala, Bartolomeo, 209.
Scolario, Giorgio, 149.
Seneca, Tommaso, 146.
Sercambi, Giovanni, 62 sgg.
Serdini, Simone, vedi Saviozzo.
Sermini, Gentile, 275.
Serventese, 82.
Siena, vedi Bianco da.
Soldanieri, Niccolò, 78.
Spagna, 241, 242.
Spinello, Francesco, 278.
Storie Nerbonesi, 242.
Strada, Zanobi da, 85, 113.
Strambotto, 169 sg., 278.
Strozzi, Alessandra, 177.
Strozzi, Palla, 96.
Strozzi, Tito Vespasiano, 257.
Summonte, Pietro, 280, 300.

Taccone, Baldassare, 202, 272.
Tavola rotonda, 237.
Tebaldeo, Antonio, 200, 306 sgg., 311 sg.
Tornabuoni, Lorenzo, 182.
Tornabuoni, Lucrezia, 181.
Traduzioni dal greco, 112 sg.
Trapezunzio, Giorgio, 105, 145, 149 sg.
Traversari, Ambrogio, 96 sg.
Trebanio, Aurelio, 137.
Tribraco, Gaspare, 342.
Tridentone, Antonio, 197.
Trionfi, 230.
Tristano, 237.

Uberti, Fazio degli, 77.
Ugieri il Danese, 241.
Ugone d'Alvernia, 242.

Valla, Lorenzo, 112, 117, 120, 128 sgg., 145 sg.
Vannozzo, Francesco, 78.
Vegio, Maffeo, 135 sg.
Verardi, Carlo, 197.
Verardi, Marcellino, 197.
Vergerio, Pier Paolo, 196.
Verona, Raffaele da, 269.
Viaggio di Carlo Magno, 242.
Visconti, Gaspare, 202, 272.

Zenoni, Zenone, 89.

CORREZIONE.

Pag. 17, l. 22, ammagliano, *leggi* ammaliano.

Ermanno Loescher
FIRENZE - TORINO - ROMA

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

STORIA

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DI

ADOLFO GASPARY

TRADOTTA DAL TEDESCO

DA

VITTORIO ROSSI

CON AGGIUNTE DELL'AUTORE

Volume secondo.

LA LETTERATURA ITALIANA DEL RINASCIMENTO

PARTE SECONDA

TORINO
ERMANNO LOESCHER
FIRENZE — ROMA
Via Tornabuoni, 20 — Via del Corso, 307
1891

PROPRIETÀ LETTERARIA

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

INDICE

XXII. Il Machiavelli ed il Guicciardini . . . . . *Pag.* 1

XXIII. Il Bembo . . . . . » 49

XXIV. L'Ariosto . . . . . » 68

XXV. Il Castiglione . . . . . » 97

XXVI. Pietro Aretino . . . . . » 106

XXVII. La lirica nel secolo XVI . . . . . » 129

XXVIII. Il poema eroico nel secolo XVI . . . . . » 169

XXIX. La tragedia . . . . . » 202

XXX. La commedia . . . . . » 226

Appendice di note bibliografiche e critiche . . . . . » 281

Indice alfabetico . . . . . » 309

XXII.

Il Machiavelli ed il Guicciardini.

Niccolò, figlio di Bernardo Machiavelli, nato a Firenze il 3 maggio 1469, ricevette la solita educazione umanistica propria del suo tempo, ma non fu un erudito ed in ispecie non seppe punto di greco. La lettura degli antichi operò efficacemente su di lui, ma non meno l'esperienza della vita, la quale diede al suo pensiero l'alta originalità. Il 19 giugno 1498 ottenne un ufficio nella segreteria della repubblica e poi il 12 luglio fu posto a capo della seconda cancelleria, la quale serviva di solito ai Dieci di Balia, cioè al magistrato per gli affari militari ed esteri. L'occupazione si adattava allo spirito del Machiavelli; quel lavoro senza tregua, la compilazione delle numerose scritture, le molte missioni fuori di città corrispondevano alla sua viva propensione all' operosità politica. La sua abilità gli procacciò il favore dei preposti; il suo umor gaio, lo spirito, con cui sapeva condire gli aridi affari, lo resero caro agli inferiori. Quando era lontano, le sue lettere erano la delizia degli amici, le facezie contenute in esse destavano risate inesauribili. Né codesta corrispondenza si può proprio dire morale; egli amava i piaceri leggieri e non rinunciò a quella maniera di vita neppure quando nel 1502 ebbe impalmato Marietta Corsini, che gli fu moglie fedele ed affettuosa.

Intento principale della repubblica fiorentina era allora la riconquista di Pisa, che si era ribellata nel 1494. Sempre nuove difficoltà e complicazioni ritardavano il compimento dell'impresa, per la quale il Machiavelli aveva continuamente da fare. Mentre nel luglio 1500 si trovava al campo col commissario Luca degli Albizzi, insorsero gli Svizzeri ed i Guasconi, che la città aveva ricevuti come truppe ausiliari da Luigi XII, e che, malcontenti della

paga e del cibo, saccheggiavano e minacciavano. Il commissario ed il Machiavelli stesso si trovarono, in mezzo a quelle bande sfrenate, in grande pericolo; l'assalto contro Pisa non riuscì e l'esercito, che aveva recati tanti danni, si sfasciò. Re Luigi era adirato per quest' onta delle sue armi e ne attribuiva in gran parte la colpa ai Fiorentini; Francesco della Casa ed il Machiavelli furono mandati in Francia alla fine del luglio 1500, per rabbonirlo, ma il re e quelli che lo attorniavano si mantenevano altezzosi, si lagnavano di continuo e domandavano imperiosamente danari. Alla corte erano molti elementi avversi ai Fiorentini, specialmente italiani, che li mettevano in sospetto e li calunniavano; la debolezza della repubblica era manifesta, ognuno osava recarle danno senza riguardo ed il linguaggio dei due ambasciatori doveva essere sempre prudente e sommesso, perfino umile e supplichevole. Gli affari della cancelleria, il soggiorno al campo di Pisa avevano mostrato al Machiavelli come fossero dannose le truppe mercenarie ed inutili gli aiuti stranieri senza forze proprie; ambasciatore presso una nazione potente, sentì tutta la debolezza della sua patria, che dovette decidersi a soddisfare le ingiuste esigenze del re e che per appianare compiutamente le divergenze sorte mandò un nuovo ambasciatore nella persona di Pier Francesco Tosinghi. Il Machiavelli stesso nelle molteplici sue legazioni non era il rappresentante plenipotenziario del suo stato, non era ciò che allora si diceva un *oratore*, né poteva esserlo in causa del suo ufficio di segretario del governo. La sua missione non era definitiva, sibbene preparatoria, ma spesso appunto perciò tanto più importante e difficile; egli aveva da temporeggiare, da scandagliare e da osservare. La sua posizione era esteriormente meno solenne che quella dell' oratore, tuttavia non subordinata, ed osservare, imparar a conoscere nuove condizioni ed istituzioni, studiar le persone, congetturare i loro piani era la sua passione e il suo genio. Questo si manifesta di più in più nelle relazioni dell' ambasceria in Francia, nella chiara rappresentazione della situazione, dei pericoli, degli intrighi, degli uomini, della loro importanza ed autorità. Per questi viaggi era scarsamente provveduto di mezzi, onde le sue lettere sono piene di lamenti sulla mancanza di denaro e di preghiere di più generosa sovvenzione. Per comparire colla necessaria dignità, per non far disonore a'suoi mandatarî, sacrificò delle sue ristrette facoltà private, si caricò di

debiti, trascurò i suoi affari domestici. Con fedeltà disinteressata adempiva all'incarico, che gli era affidato, e di fronte ad esso scompariva la sua propria personalità. Quante volte dovette sostenere provvedimenti ispirati dalla politica dei mezzi termini e dall'indecisione, dei quali vedeva chiaramente le conseguenze! Come ambasciatore, aveva ad informare e ad attuare, non a deliberare; ma della sua perspicacia si aveva alta stima e nei pareri, che sottoponeva al governo, dava alle sue convinzioni un'energica espressione.

Di tal fatta è lo scritto rimasto incompiuto *Del modo di trattare i pòpoli della Valdichiana ribellati*, il quale propone dei disegni per assicurare il dominio fiorentino su Arezzo e sul suo contado perduto nel giugno 1502 e ricuperato con aiuto francese. Quivi si afferma chiaramente per la prima volta il metodo politico dell'autore, quello cioè di dedurre dalla considerazione dei fatti storici regole generali, che possano servire nella pratica. E l'esempio egli prende naturalmente dalla storia romana, ed è quello stesso, di cui poi si giovò per uno scopo simile nei suoi *Discorsi* (II, 23): dal contegno dei Romani verso le città del Lazio dopo la vittoria di Camillo si impari, come si abbia a trattare la sottomessa Valdichiana. Il Machiavelli mette in guardia contro le vie di mezzo; con Cortona, Castiglione ed altri luoghi era opportuna la bontà e l'indulgenza; ma contro Arezzo si sarebbe dovuto agire con severità e senza riguardi per ridurre la città in istato da non poter nuocere. Coi mezzi termini la si inasprì e le si lasciò la forza di recar danno, non appena si avvicinasse un nemico. E questa minaccia di pericolo vede in Cesare Borgia, mostra dove i suoi piani ambiziosi devano necessariamente condurlo e loda appunto tale sistema di agire che mira dritto allo scopo, loda l'abilità di Cesare e di papa Alessandro nello sfruttare le occasioni, giudicando con piena obbiettività i più pericolosi nemici della sua patria.

Cesare Borgia, il duca Valentino, egli lo conosceva già di persona; il 22 giugno di quell'anno aveva accompagnato il vescovo Francesco Soderini nell'ambasceria presso di lui ad Urbino, vi si era trattenuto solo due giorni, ma aveva veduto abbastanza per ammirare nel Borgia ciò che pur troppo mancava nella sua patria, l'energia, il coraggio, l'instancabilità, il segreto, col quale egli circondava i suoi disegni, ed una relazione del 26 giugno schizza un ritratto perfetto del terribile duca di Romagna. Dopo la cospira-

zione dei piccoli tiranni dell'Italia media, specialmente degli Orsini e dei Vitelli, contro di lui, il Machiavelli fu di nuovo mandato a Cesare il 7 ottobre, e questi gli diede allora la più compiuta lezione di quella politica risoluta e senza riguardi, che si serve di ogni mezzo e non aborrisce dall'inganno e dalla crudeltà. Per un momento il duca si trovò in grave pericolo, essendosi veduto inerme di fronte a quelli che fino allora erano stati suoi aderenti, ma seppe spezzare la loro lega, strinse con alcuni parziali accordi, incessantemente preparandosi durante le trattative; così fine era il suo ordito, che neppure il segretario fiorentino ci vedeva dentro. Paolo Orsini, il duca di Gravina, Oliverotto da Fermo e Vitellozzo Vitelli entrarono di nuovo ai servigî di Cesare e conquistarono per lui Sinigaglia il 29 dicembre, verosimilmente non senza secondi fini; ma il 31 dicembre egli comparve col suo esercito nella città, imprigionò loro che di nulla sospettavano e fece strangolare Oliverotto e Vitellozzo ancor nella stessa notte. Indi con rapidità fulminea si gettò sugli altri suoi nemici, prima che potessero riaversi dal terrore di quel primo colpo, prese Città di Castello e Perugia, fece in modo che fosse cacciato di Siena Pandolfo Petrucci, e fu trattenuto nella sua marcia vittoriosa, accompagnata da omicidî e saccheggi, solo dall'opposizione di Francia. Il Machiavelli ebbe nella notte di quella sanguinosa catastrofe un colloquio col duca e lo seguì nella sua spedizione sino al 20 gennaio. Egli aveva assistito a molti orrori, ma l'interesse del politico reprimeva il sentimento dell'uomo; l'ardito colpo di mano colla sua abile preparazione ed il suo importante successo gli aveva fatto profonda impressione. Naturalmente egli non ispinse il duca al tradimento, del quale fino all'ultimo nulla sapeva, ma ne rende conto con tutta freddezza, evidentemente non disapprovando il contegno del Borgia. Tornato in patria, narrò il fatto un' altra volta in forma continuata nella *Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nell'ammazzare Vitellozzo Vitelli*, ecc., lo narrò con alcune inesattezze, perché scriveva a memoria, fors'anche con modificazioni intenzionali per far apparire sotto più bella luce la saggezza di Cesare; poiché egli non badava mai troppo pel sottile alla fedeltà storica, quando voleva dimostrare una dottrina politica.

Come in Romagna aveva veduto la fortuna di Cesare Borgia nel suo crescere, così poco dopo ne vide la rapida decadenza in occasione della sua ambasceria a Roma, dove andò nell'ottobre 1503

durante il conclave. Colla morte inaspettata ed improvvisa di suo padre Alessandro VI il duca aveva perduto il principale punto d'appoggio della sua potenza, né questa era più abbastanza grande per esercitare un influsso decisivo sulla elezione del nuovo papa, quando Pio III morì dopo un governo di soli dieci giorni. Appoggiando Giuliano Della Rovere (Giulio II), riponeva la sua ultima speranza nelle ampie promesse di questo, ma rimase ingannato, come egli stesso e suo padre avevano così spesso ingannato. Dapprincipio i Fiorentini ed il Machiavelli tengono ancora conto di lui, finché si sia appurato, che fondamento abbiano in realtà le sue speranze; ma appena appaiono manifeste le intenzioni di Giulio II, il Machiavelli nelle sue relazioni lo dichiara un uomo perduto, e non ha più per lui nessun riguardo. Questa non è una diserzione: egli non si era mai obbligato a Cesare, aveva ammirato in lui non l'uomo, ma il politico, e continuò a giudicare della sua condotta anteriore come in passato; il diverso quadro che egli fa dell'opera sua in questo momento, corrispondeva solo al mutamento reale, che era avvenuto. Neppure adesso gli rinfaccia inabilità, e non lo avrebbe potuto, poiché Cesare fece tutto ciò che gli fu possibile per salvarsi. All'ambasciatore, che dava informazioni alla sua città, premevano le forze politiche, e Cesare cessava di essere una di queste; ciò che in lui ammirava, apparteneva al passato.

Nel dicembre il Machiavelli ritornò da Roma e già nel gennaio 1504 andava di nuovo in Francia per ottenere dal re insieme con l'ambasciatore, che colà si trovava, Niccolò Valori, efficaci mezzi di difesa per Firenze, che era minacciata al sud dagli Spagnuoli, al nord dai Veneziani. L'armistizio triennale tra la Francia e la Spagna portò una passeggiera tranquillità, ma la condizione della repubblica rimaneva difficile; uno sguardo retrospettivo sul tempo passato dalla sua ricostituzione non poteva riempire di fiducia l'osservatore. Il primo *Decennale* del Machiavelli, da lui dedicato con una lettera del 9 novembre 1504 ad Alamanno Salviati, dà in un racconto in terzine un succinto compendio degli avvenimenti guerreschi e politici di quegli ultimi dieci anni. Con ciò volle richiamare vivamente l'attenzione dei Fiorentini sui pericoli, nei quali si trovavano, e scelse la forma poetica per esercitare così un'azione più efficace e più generale, come i cantastorie, dal tempo del Pucci in poi, solevano recitare al popolo racconti storici in rima. Mirabili sono nella grande brevità la compiutezza ed il

chiaro ordinamento degli avviluppati avvenimenti, i quali sono qua e là con finezza lumeggiati mediante un'espressione ironica. Firenze, che forma il centro dell'interesse, appare sempre nella sua impotenza, dipendente dal volere altrui, danneggiata da nemici e da amici. Ed i motivi di tutte le incertezze politiche durano ancora; nessuna delle potenze interessate ha raggiunto il suo scopo e l'autore prevede, che da questa materia infiammabile divamperanno incendî ancor più terribili. Solo un mezzo vi è per assicurarsi, cioè essere forti, provvedere la città di armi proprie, « riaprire a Marte il tempio ». Questa è la dottrina, che corona sulla fine la poesia, e gli avvenimenti successivi le diedero ben tosto ragione. Bartolommeo d'Alviano, il quale, dopo essere stato fino allora al soldo di Spagna, era venuto in Toscana con propositi ostili a Firenze, fu vinto completamente dal prode commissario generale Antonio Giacomini il 17 agosto 1505 presso la Torre di San Vincenzo; ma l'assalto contro Pisa non riuscì, specialmente per la codardia e l'insubordinazione delle truppe. Nel Machiavelli prendeva forma concreta il pensiero di fornire la città di una milizia propria, di metterla in grado di fare a meno dei malfidi soldati mercenarî.

Il lamento per gli eserciti assoldati, l'esortazione a ripristinare l'antico valor militare si udivano già da lungo tempo in Italia. Il Petrarca nella sua famosa canzone aveva eccitato i principi contro le barbare soldatesche straniere, che innondavano il paese; il Landino in un'elegia della sua *Xandra* aveva con calde parole esortato i Fiorentini a prendere essi stessi le armi nella guerra contro re Alfonso (1452), loro rammentando la gloriosa battaglia di Campaldino. Papa Pio nelle sue *Memorie* metteva in guardia contro le tristi conseguenze del sistema dei mercenarî ed una bella poesia negli *Amores* del Pontano (l. II) rimpiangeva i tempi passati, in cui i cittadini combattevano per la patria, come i nobili romani. Anche a Firenze si era già più volte pensato ad introdurre novamente le antiche milizie, ma senza mettere in pratica il disegno (1). Solo l'estremo pericolo della patria spingeva i cittadini alle armi, come allora gli assediati Pisani, i quali si difesero eroicamente sì a lungo. Lo studio degli antichi e l'esperienza del presente insegna-

---

(1) Vedi Guicciardini, *Storia fior.*, cap. 29, p. 234.

rono al Machiavelli, che la grandezza degli stati riposa su di un forte esercito nazionale e che solo l'educazione militare del popolo poteva salvare dalla rovina la sua città ed il paese. A questa grande impresa egli si dedicò con un entusiasmo, che trascinò seco gli altri. Aveva studiato accuratamente i mezzi per l'attuazione del suo pensiero, ne'suoi viaggi ufficiali aveva sempre osservato le condizioni militari, aveva cercato di essere ammaestrato dai condottieri e si era rese famigliari, per quanto era possibile, le particolarità tecniche. A capo del Comune stava dalla fine del 1502, come gonfaloniere a vita, Pier Soderini, uomo che, quale reggitore dello stato, non corrispondeva all'ideale del Machiavelli, perché mancante della necessaria energia, ma buon cittadino, onesto e pieno di amore per la sua città, e che riponeva nel Machiavelli la più grande fiducia. Quest'ultimo trovò speciale appoggio per il suo piano anche presso il fratello del gonfaloniere, il cardinale di Volterra, Francesco Soderini. Si cominciò coll'armare il popolo del contado; alla fine del 1505 e nei primi mesi del 1506 il Machiavelli viaggiò per il Mugello ed il Casentino, visitò e registrò egli stesso gli uomini atti al servizio e diresse la distribuzione delle armi. Indi dalla sua cancelleria condusse innanzi l'opera collo stesso zelo appassionato e riuscì anche a far istituire un nuovo magistrato, quello dei Nove della milizia, di cui divenne segretario. Certo le condizioni di quel tempo non permisero che codeste truppe dell'ordinanza, come si chiamavano, riuscissero più che un tentativo incompiuto. La relazione del Machiavelli su di esse, il *Discorso dell'ordinare lo stato di Firenze alle armi*, mostra con quali difficoltà egli avesse a lottare. Il peggio era la diffidenza, per la quale non si voleva dare un capo supremo unico alle milizie ed i comandanti delle varie sezioni si facevano di tempo in tempo scambiare fra loro; in altre parole, l'autorità, che forma la base della disciplina, non poteva essere ben rafforzata, per la preoccupazione che essa potesse rivolgersi contro lo stato. Il Machiavelli per sé stesso non aveva di questi scrupoli; avrebbe preferito il tiranno alla signoria straniera (1), ma doveva adattarsi alla sospettosa democrazia.

---

(1) V. un frammento di un discorso presso Tommasini, *Machiavelli*, I, 661, n. 4.

Nell'agosto del 1506 fu di nuovo mandato a papa Giulio, cui accompagnò nella sua ardita spedizione di conquista da Nepi fino ad Imola, e nel dicembre 1507 andò alla corte dell' imperatore Massimiliano, si trattenne nel Tirolo, specialmente a Bolzano, poi anche a Trento, a Merano e ad Innsbruck. Ma cammin facendo era stato pochi giorni in Isvizzera ed aveva procurato di prender conoscenza delle istituzioni di quella nazione, che destava l'ammirazione dell'Europa col suo valor militare. Ignaro del tedesco, poté naturalmente attingere le sue informazioni solo da compatriotti o da altre singole persone. Ritornato, lo tennero di nuovo occupato principalmente cose militari; la guerra contro Pisa volgeva finalmente al suo termine e nelle sue mani stavano gli affari dell'amministrazione dell'esercito. Nel giugno del 1509 la città si arrese; a Firenze l'esultanza fu grande ed in generale si attribuiva al Machiavelli un grandissimo merito in questo successo. Prescindendo da una serie di missioni meno importanti, egli ebbe poi ancora due volte incarichi diplomatici, ambedue le volte in Francia, nell'estate del 1510 e nell'autunno del 1511.

Le esperienze e le osservazioni, che il Machiavelli raccoglieva ne' suoi viaggi diplomatici e notava sparsamente nelle sue relazioni, furono talvolta da lui con più ordine riunite in un quadro complessivo e compiute in piccoli scritti speciali. Così frutto della legazione all' imperatore fu il *Rapporto delle cose della Magna* (1508), che più tardi rimaneggiò, facendovi alcuni ampliamenti, nei *Ritratti delle cose della Magna*, e dalle ripetute dimore in Francia vennero fuori i *Ritratti delle cose della Francia.* Quivi rappresentando le condizioni politiche delle nazioni straniere, egli si pone sempre il problema, quale sia la forza dello stato in questione e su quali fattori essa riposi; su ciò egli fonda il suo giudizio intorno alla parte che lo stato deve rappresentare nella politica generale e determina come si abbia a trattare con esso. In Italia si erano avute grandi paure per la disegnata spedizione romana di Massimiliano e si facevano le meraviglie per il miserabile esito del primo tentativo. Il Machiavelli ne trova il motivo parte nella persona dell'imperatore, parte nelle condizioni dell'impero. Egli schizza un ritratto di quel principe, nel quale le virtù del reggitore e del generale si mescolavano a difetti fatali, e rappresenta vivamente la confusione della situazione in Germania, la paralisi di una forza considerevole in causa del conflitto di tanti elementi

contrarii. Ma le città tedesche destano in alto grado la sua ammirazione col loro ordinamento e la loro libertà, col carattere bellicoso e la frugalità dei lor cittadini. Quivi egli ha molto esagerato: conosceva *de visu* solo la Svizzera ed il Tirolo, il resto per sentit'a dire, sicché estese a tutto l'impero i costumi dei montanari. In questi comuni, dove i cittadini erano soldati e che si fondavano interamente sulla propria forza, vedeva un modello per la sua patria; alla corruzione ed alla debolezza di questa voleva contrapporre l'austerità ed il valore, e nel suo capo l'ideale divenne così potente da influire sulla rappresentazione della realtà alterandola, senza che egli se ne accorgesse. Le relazioni sulla Francia, che aveva viaggiato quattro volte, mostrano un' informazione di gran lunga più esatta, contengono molte notizie su particolari, sulle entrate dello stato, sulle magistrature, sul clero, ecc.; sono però osservazioni abbastanza aride in parte gettate giù alla rinfusa ed alla sfuggita. Dovunque appare il contrasto colle condizioni tedesche, la rigida unità di fronte allo smembramento, l'onnipotenza del re, l'inesauribilità de' suoi mezzi in danaro ed in uomini di fronte alle continue strettezze dell'imperatore, l'eccellenza della cavalleria formata tutta di figli minori dell'aristocrazia ed il poco valore della fanteria, che in Germania all'incontro è ottima e si compone di liberi cittadini, la ricchezza del terreno e la mancanza di smercio dei prodotti, onde il popolo rimane povero, mentre le città tedesche arricchiscono per il loro commercio. In Germania tutta la forza è nelle membra e quindi è frenata, in Francia tutta nel capo. Certo l'autore ammira anche codesta forza che risulta dalla concentrazione, ma non vi trova un modello per i suoi concittadini e le condizioni gli interessano meno, perché non sono così complesse e non attraggono tanto la sua acutezza. Per i Francesi aveva poca simpatia e del loro carattere fece un quadro poco lusinghiero.

Quando dopo la vittoriosa battaglia di Ravenna (1512) i Francesi furono nondimeno ricacciati fuori d'Italia, Firenze si vide compromessa dalla sua propensione a Francia. I collegati della Lega Santa stabilirono la deposizione del Soderini ed il ritorno dei Medici. Il momento preveduto dal Machiavelli, in cui il prudente temporeggiare non avrebbe più a nulla giovato, era venuto; ora le truppe della sua ordinanza dovevano sostenere la prova. Ma quelle milizie, che non avevano ancor veduta una battaglia seria,

fuggirono dinanzi agli Spagnuoli; Prato fu orribilmente saccheggiata (29 agosto); il Soderini dovette cedere ed i Medici furono di nuovo ricevuti. Molti si accomodarono al nuovo ordine di cose ed anche il Machiavelli cercò di conservare il suo ufficio. La lettera, colla quale rende conto ad una dama congiunta a' nuovi dominatori degli ultimi avvenimenti e chiama i Medici suoi *padroni*, dove si rallegra della quiete della città e spera il ritorno de' bei giorni di Lorenzo il Magnifico, questa lettera non gli fa certo onore per quanto si voglia tener conto delle abitudini del tempo; si desidererebbe, che, almeno così subito dopo i fatti, avesse taciuto. E ciò che a molti altri riuscì, egli non ottenne: era ben noto con quale zelo avesse fino all'ultimo momento promossa la resistenza; la fiducia del Soderini, la potenza che esercitava, gli avevano da lungo tempo creati molti nemici, che con calunnie tramavano contro di lui. Così non trovò appoggio da nessuna parte; il 7 novembre 1512 fu spogliato del suo ufficio e per un anno gli fu interdetto dimorare fuori del territorio fiorentino. Anzi per di più cadde in sospetto di partecipazione alla disegnata congiura, per la quale (il 22 febbraio 1513) Pietro Paolo Boscoli ed Agostino Capponi furono giustiziati. Anche il Machiavelli fu imprigionato, torturato, ma poi rimesso in libertà come innocente.

Egli si ritirò nel suo piccolo possedimento presso S. Casciano, a sette miglia da Firenze, donde veniva solo di raro in città. Quantunque ormai escluso dal movimento della vita pubblica e spesso all'oscuro dei nuovi avvenimenti, dei quali in altri tempi era sempre informato dalle migliori fonti, il suo pensiero si spinse più oltre nella consueta direzione. La corrispondenza con Francesco Vettori, il quale si trovava a Roma quale inviato fiorentino, ci mostra come egli si occupasse col massimo interesse delle vicende politiche. L'amico gli propone questioni sui motivi del contegno dei principi e sulle prospettive per l'avvenire ed il Machiavelli dà lucide spiegazioni condotte con severa conseguenza logica, alle quali il Vettori deve accomodarsi. Sono la continuazione dei discorsi che altra volta facevano a Firenze, delle comuni osservazioni, che già in passato come inviati alla corte imperiale avevano cominciato, sono calcoli politici interamente fondati su fattori reali, le passioni degli uomini e le circostanze, che sono favorevoli od avverse alle loro intenzioni. Ciascuno de' due corrispondenti costruiva teoricamente una pace fra le potenze, con condizioni, che promettessero una

qualche durata e potessero così assicurare per un certo tempo uno stabile assetto politico. Ma a loro non cade in mente la possibilità di congiungere a questo l'indipendenza di tutta l'Italia ed in ambedue si rivela il cittadino di Firenze, che parla secondo l'interesse del suo comune. Quando più tardi (il 3 dicembre 1514) il Vettori lo invita a dirgli il suo parere sulla condotta, che il papa dovrebbe tenere qualora la Francia, in lega con l'Inghilterra e con Venezia, attaccasse Milano, e l'imperatore, gli Svizzeri e gli Spagnuoli la difendessero, il Machiavelli raccomanda con un' argomentazione ampia e stringente l'adesione alla Francia. Questo scritto era destinato ad essere presentato al papa; il Machiavelli sperava, che se vi si riconoscesse la sua acutezza politica, si imparerebbe ad apprezzarlo e gli si darebbe novamente un ufficio. Infatti Leone X, il cardinal Giulio ed il cardinal Bibbiena videro il parere e lo ammirarono assai, ma non se ne cavò nulla a vantaggio dell'autore.

Coll'ardente bisogno di agire, colla ferma convinzione di poter compiere qualche cosa di buono e d'importante, il Machiavelli si rodeva nel desiderio di un pubblico ufficio. La vita occupata soltanto negli studî e nelle riflessioni non bastava alla sua natura pratica, ma se ne avvantaggiò l'opera sua di scrittore, alla quale si rivolsero allora quelle forze, che prima impiegava negli affari. Nelle condizioni di quel tempo avrebbe difficilmente potuto, pur con tutta la buona volontà, compiere qualche cosa di grande per lo stato ed a mala pena avrebbe trovato mai il raccoglimento necessario a comporre le sue opere maggiori. Spesso la sventura dell'autore fu la fonte delle più perfette creazioni letterarie; Dante non avrebbe scritta così la sua *Commedia* senza l'esiglio, e del Machiavelli non avremmo forse i *Discorsi* ed il *Principe*, se egli fosse rimasto in officio.

In una lettera del 23 novembre 1513 Francesco Vettori gli descriveva la vita che faceva a Roma, dove univa coll'adempimento de' pochi doveri officiali lo studio degli antichi storici, colla puntuale osservanza del precetto della Messa la visita delle cortigiane, e lo invitava a venire ed a prender parte a quella vita comoda e godereccia. Il Machiavelli rispose colla famosa lettera del 10 dicembre, una delle più notevoli, che siano mai state scritte, nella quale si manifesta a chiari tratti tutto lo stato del suo animo, tutto l'uomo colla strana miscela delle sue inclinazioni e delle sue azioni, e dove udiamo parlare dell'origine del suo capolavoro. Anch'egli

descrive la sua vita quotidiana, in campagna, nella casetta presso a S. Casciano. Si alza col sole, si reca nel bosco e si trattiene coi lavoratori, che tagliano legna per lui; di là va ad una fonte ed in un suo *uccellare*; porta con sé un libro, Dante, Petrarca, Tibullo, Ovidio od altri, e là legge quelle loro amorose passioni, e quei loro amori gli rammentano i suoi (1) ed egli si gode un pezzo in questo pensiero. Poi va nell'osteria sulla strada, domanda a quelli che passano novità, nota i loro gusti e le loro fantasie, e, dopo il parco desinare, ritorna colà, giuoca con l'oste, un beccaio, un mugnaio, due fornaciai; si letica e si grida per un quattrino, sì che il vociare si sente sino a S. Casciano. Ma la sera depone la sudicia vesta cotidiana, si mette, com'egli dice, panni reali ed entra nelle *corti* dei grandi antichi, si trattiene con loro, che gli rispondono benignamente: « mi pasco di quel cibo, che *solum* è mio et ch'io nacqui per lui ». Così passa nel suo scrittoio quattro ore senza nessuna cura, dimentica « ogni affanno, non teme la povertà, non lo sbigottisce la morte, tutto si trasferisce in quei classici autori ». Da questi studî gli vien fuori un libro *De principatibus*, il *Principe*, il quale era allora nel suo complesso finito e che egli andava ancora solo limando ed ampliando. Ma lavorava anche ad una seconda opera più vasta, i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, i quali, cominciati prima del *Principe*, lo tennero occupato ancora parecchi anni dopo, così che ciascuno dei due libri è citato nell'altro.

I *Discorsi* dovevano essere continuati e trattare anche delle altre deche della Storia di Livio; ma la prima parte, la sola che sia stata composta, forma già un tutto e contiene gli elementi più importanti della nuova scienza di stato. Non è una interpretazione continuata dell'autore, né il Machiavelli segue regolarmente il testo, ma ne trae fuori i fatti, che gli porgono occasione a riflessioni; specialmente nelle parti che più sono verso la fine, tratta assai liberamente, sceglie qua e là i suoi esempî, anche dalle altre deche. La storia romana è la dimostrazione della sua dottrina politica; egli considera le istituzioni, le leggi e gli ordinamenti, osserva qual prova abbiano fatta, e cerca nella natura degli uomini i

---

(1) Leggo: « e quelli loro amori ricordonmi de' mia » anzi che « amori, ricordomi », come hanno le edizioni.

motivi dei loro buoni o cattivi effetti. Il primo libro ragiona del governo dello stato all'interno, il secondo dei successi all'estero; il terzo contiene una serie di considerazioni slegate di entrambi i generi. Ma accanto alla storia romana gli servono come esempî anche gli avvenimenti dei tempi moderni, ai quali egli stesso ha assistito e nei quali ha avuto parte nella sua posizione ufficiale.

Gli scritti teoretici del Machiavelli si fondano su di una lunga esperienza delle condizioni reali, accompagnata da uno studio assiduo degli antichi, e stanno in istretta connessione coll'anteriore sua operosità pratica. Li vediamo quasi sorgere da questa, vediamo le osservazioni condensarsi in proposizioni generali, che mano mano appariscono nelle sue relazioni di ambasciatore, e riunirsi finalmente nei trattati. Lo scritto sul modo di trattare la ribelle Valdichiana è già quasi un capitolo dei *Discorsi*. La politica, che nel medio evo era fondata su idee astratte di moralità, di giustizia, della destinazione dell'uomo, diviene ora, presso il Machiavelli ed i suoi contemporanei, una scienza tratta dall'esame della realtà e della storia. La storia è la maestra delle nostre azioni, era antica sentenza; ma prima nella storia si vedeva il dominio di una potenza più alta, l'insegnamento, che essa dava, era quindi religioso o morale, come presso Gio. Villani; l'età del rinascimento scartò questo concetto, riconobbe nel fatto storico essenzialmente la manifestazione delle forze e degl'istinti naturali degli uomini, onde la dottrina, che ne risulta, è quella politica. Gli uomini, dice il Machiavelli, sono sempre rimasti gli stessi, sempre le stesse le loro inclinazioni, le loro passioni, le loro attitudini; perciò il passato ci ammaestra del presente e ci permette di preveder l'avvenire (*Disc.* I, 39).

Roma è il modello e l'ideale più alto, come quella repubblica, che ha mostrato la maggiore vitalità ed ha ottenuto i più grandiosi successi. Le repubbliche dell'antichità e Roma anzi tutte presentano quindi per il Machiavelli lo svolgimento normale degli stati. Egli fa sempre che questo prenda le mosse dalla fondazione o dal riordinamento della città, come da suo punto fisso; secondo il concetto antico, rappresenta il continuo passaggio da una forma di governo ad un'altra e, come mezzo per evitare questo cambiamento, il governo misto, nel quale hanno parte nello stesso tempo una specie di potenza regia, gli ottimati ed il popolo. La fondazione dello stato è per lui opera del tutto personale; alla energia

individuale, alla forza dell'intelligenza egli riconduce, secondo l'opinione del rinascimento, ogni azione d'importanza. Il legislatore fa degli uomini ciò che vuole; il successo dipende dalla sua saggezza e dalla sua fortuna; egli deve conoscere la natura delle condizioni e quella degli uomini: di quest'ultima il Machiavelli reca un giudizio pessimistico. Gli uomini, egli dice (I, 3), non fanno mai nulla di buono se non sono costretti; la fame e la povertà li rendono laboriosi e le leggi li rendono buoni.

Ma ad uno stato di assoluta perfezione non è possibile arrivare; dove è un vantaggio, si insinua sempre anche uno svantaggio e bisogna regolarsi fra i due. Né esistono istituzioni eterne. Ogni cosa umana si svolge in un circolo; gli stati salgono e scendono, dalla grandezza alla decadenza, dalla decadenza ad una nuova prosperità. La virtù procura ai cittadini quiete e benessere; queste condizioni ingenerano mollezza e corruzione, finché la virtù ricostituisce dal disordine un nuovo ordine (*Disc.*, l. II, Introd.; *Asino d'oro*, V; *Stor. Fior.*, V, 1). Così l'Italia e la Grecia, dopo l'antica grandezza, sono ora in profonda decadenza ed all'incontro egli vede la forza ascendente nei popoli germanici. Ora, se non si può evitare codesta degenerazione, si può tuttavia ritardarla, avvicinando sempre di nuovo gli stati ai loro principî, poiché questi erano sani e vigorosi. È una purificazione, la quale vi si compie, sia per mezzo di sventure esterne, sia per mezzo di esempî cospicui all'interno; per tal via gli uomini sono di nuovo ricondotti alla semplicità di costumi ed alla religiosità. Secondo il Machiavelli, un tale avvenimento rigeneratore dovrebbe ricorrere almeno ogni dieci anni (III, 1).

Lo stato è, come presso gli antichi, la cosa più alta per l'uomo, sta al disopra di tutti gli altri interessi della vita e della società, perché senza di esso non v'è in generale esistenza né umana, né ordinata, non v'è civiltà. La limitazione ideale, che nel medio evo era determinata dalla fede, è scomparsa, e dei diritti e delle pretese dell'individuo, come li intende l'età moderna, non è ancora parola. Lo stato dispone del suddito senza riguardo, secondo le esigenze del pubblico bene. Il Machiavelli tiene in alto conto la religione, ma entro allo stato, non al disopra di questo, ed essa gli appare non altrimenti che come un puro mezzo politico, col quale si possono guidare gli uomini incolti. Come tale la ritiene indispensabile e crede che Numa abbia fatto per Roma più che

Romolo, avendo dato al comune questo saldo appoggio, mentre viceversa accusa la curia romana di avere colla sua corruzione soffocata in Italia la pietà e di essere con ciò stata cagione della sventura del paese (I, 11). Egli non fa questione sulla verità di una religione, ma sulla sua utilità, onde non disapprova neppure la superstizione e mostra come gli uomini prudenti promuovano i pretesi miracoli e lascino loro acquistar credito, perché essi agiscono sull'animo della moltitudine; anzi appunto dalla superstizione, egli, come il suo tempo, non era libero (I, 56). Sotto il rispetto politico trova la religione pagana più utile della cristiana; quella esaltava l'eroismo, questa la virtù dell'umiltà; questa conduce l'uomo a pensare all'oltretomba e a disprezzare il mondo, onde resta indebolito l'amore per la libertà, l'energia ad operare. Certo nel mettere in evidenza questo contrasto gli viene uno scrupolo ed aggiunge che codesta è soltanto una falsa interpretazione della fede cristiana e che quest'ultima permette e comanda l'amore di patria (II, 2). Le preghiere e le cerimonie, diceva poi nel suo *Asino d'oro* (cap. 5), sono necessarie, perché ne risulta unità e buon ordine. La religione è per lui il mezzo per tenere in freno le passioni, per legare gli uomini alla parola data; la sua importanza si concentra quindi nel giuramento, che tiene stretto il cittadino al suo dovere. Questo è tutto; della soddisfazione di un bisogno intimo nessuna traccia. E così condanna quella fiducia in Dio che riduce all'inazione.

Né l'interesse pubblico trova confini nella morale. Il Machiavelli separa nettamente la considerazione politica da quella morale, mentre prima e dopo di lui si soleva collegarle insieme; ciò gli tirò addosso l'infamia e diede origine al concetto del machiavellismo. Egli appunto non riconosce nessuna morale del pari che nessuna religione sopra lo stato, ma solo in esso; gli uomini sono per natura cattivi, le leggi li rendono buoni. La conseguenza sarebbe di considerare lo stato stesso come unica fonte della morale, come fecero Hobbes e Spinoza; il Machiavelli non lo dice apertamente, perché in generale suo scopo non è di filosofare, bensì di dare ammaestramenti pratici; ma la conservazione dello stato, il promuoverne il benessere è per lui il più alto di tutti i doveri ed i mezzi per adempiere ad esso devono essere scelti senza riguardi. Romolo uccise il fratello e consentì alla morte di Tito Tazio, né è da biasimarsi, perché lo fece colla buona intenzione

di giovare al pubblico e convien bene, che, accusandolo il fatto, l'effetto lo scusi (I, 9). La frode è necessaria per uno stato, per arrivare da piccoli principî alla potenza e questa frode « è meno vituperevole, quanto è più coperta, come fu questa de' Romani (coi Latini) » (II, 13). Nel *Principe* si domanda (18) se il principe possa mancare alla sua parola ed osserva, che l'integrità in un sovrano è assai lodevole: « nondimeno si vede per esperienza, ne' nostri tempi, quelli principi aver fatto gran cose, che della fede hanno tenuto poco conto ». L'esperienza del successo è dunque tirata in campo contro il giudizio morale; non si fa questione di ciò che sia buono o cattivo, ma di ciò che sia utile o dannoso. Non già che le leggi della morale siano indifferenti per lo stato, poiché esse pur dominano la coscienza degli uomini e quello si accomoderà ad esse finché potrà, ma nel momento del pericolo ogni scrupolo deve scomparire (III, 41).

Le azioni degli uomini sono libere dalla guida della Provvidenza, ma però non indipendenti dalle forze esteriori, che ne determinano le vicende. Queste condizioni, che favoriscono o turbano la nostra attività, appaiono riassunte nell'idea di Fortuna. Si era assuefatti a darle vita e persona; per l'uomo del rinascimento essa è la vera divinità, che regge il mondo e come tale la troviamo già dovunque negli scritti del Boccaccio. Anche nei *Discorsi* appare quasi come un essere personale (II, 29); essa abbaglia quelli che vuole abbattere, sceglie l'uomo adattato, quando prepara grandi cose. In tal modo il Machiavelli ci rappresenta codesta forza dominatrice del mondo anche nel suo *Capitolo di Fortuna*. Egli però non le dà un così grande campo d'azione, come altri facevano; in molte cose che si dicevano effetto della sorte, riconosce quello della debolezza e della stoltezza umane e nel *Principe* (cap. 25) paragona la Fortuna ad un torrente gonfio, che tutto distrugge ed innonda, ma contro il quale si può difendersi con argini costrutti in tempo.

L'ordinatore di uno stato deve essere un solo, perché la diversità delle opinioni turberebbe l'opera; egli deve avere in sua mano il potere assoluto, ma non già trasmetterlo per eredità ad un successore, ché per mantenere l'ordinamento v'ha bisogno di molti (I, 9). Il Machiavelli vuole l'assolutismo solo come forma transitoria di governo, non come forma stabile; dichiara sempre necessaria negli stati bene ordinati la limitazione del volere reale per mezzo di consigli (*Arte della guerra*, I, p. 12), ma il suo vero

ideale è la repubblica. Era stato cittadino ed impiegato di una libera città, ne amava la forma di governo, della cui mala riuscita faceva risalire la causa a circostanze esteriori e ad errori individuali, ed era ripieno di caldo entusiasmo per Roma antica. I principi, egli dice, sono più adatti a creare le leggi e le istituzioni, il popolo a conservarle; la moltitudine è più saggia e più costante di un principe; un popolo, che viva secondo le leggi, è migliore di un principe nella stessa condizione, e senza leggi, è meno cattivo; si ode spesso dire il contrario, ma ciò proviene dal fatto che del popolo si può parlare liberamente, del principe no. Il proverbio *Vox populi, vox Dei* non gli sembra ingiustificato, ché l'opinione pubblica è spesso guidata dal buon istinto, e, dove domina l'accecamento, è molto più facile convertire il popolo che il principe. Egli afferma che il popolo è meno ingrato, perché ha meno motivi di essere sospettoso (I, 30), onde nel suo zelo per le libere istituzioni, il Machiavelli contraddice perfino il giudizio che aveva espresso dianzi nel *Capitolo dell'ingratitudine.* Le città libere hanno più forza e fortuna, perché in esse tutte le attività sono dirette al bene comune (II, 2), e sono più durature, perché in esse il maneggio degli affari può alternarsi fra cittadini di diversa opinione, mentre il principe cade, quando la sua natura più non corrisponde a' tempi mutati (III, 9).

Tuttavia non dappertutto vi è terreno adatto alla repubblica; una libera costituzione non può esistere senza l'onestà ed una certa uguaglianza nella popolazione. L'una e l'altra egli vede in Germania, dove erano molte città libere. All'incontro l'Italia è piena di corruzione e poco meno la Francia e la Spagna; soltanto in questi paesi le conseguenze non sono così manifeste, perché la monarchia mantiene l'unità. Specialmente in Toscana gli pare facile la costituzione della repubblica per l'uguaglianza che vi domina fra i cittadini (I, 55); nondimeno l'altro impedimento, quello della corruzione, esiste anche là ed egli, per amore alla libertà ed alla sua città, ne ha fatto talvolta astrazione con qualche inconseguenza. Dove la materia è corrotta, egli dice (I, 17) « le leggi bene ordinate non giovano, se già le non son mosse d'uno che con una estrema forza le facci osservare, tantoché la materia diventi buona ». Quindi per mantenere o costituire colà la repubblica occorrono mezzi straordinari, anzi tutto che si stabilisca nella città un principe, il quale ne disponga a suo talento; ma di rado

avverrà, che un uomo buono voglia divenir principe per male vie, o che un cattivo, divenuto principe, operi il bene (I, 18).

Il tiranno, che distrugge la libertà di un popolo, è dal Machiavelli condannato con grande calore morale; Cesare è da lui chiamato più detestabile che Catilina, perché egli fece ciò che questi solo voleva, e quelli che ne giudicano diversamente, si lasciano abbagliare dalla sua fortuna (I, 10). Ma accanto alla forte coscienza di ciò che è meglio in modo assoluto, sta nel Machiavelli l'interesse scientifico, che ad ogni singolo provvedimento politico indaga se esso risponda al suo scopo determinato, sia poi quest' ultimo da approvare o no. Quivi egli procede con piena freddezza ed obbiettività, poiché non si tratta di una decisione morale, sì bene di una scientifica. Perciò esamina anche i problemi dai due lati opposti. Mostra nella storia dei decemviri (I, 40 sg.), come i Romani abbiano commesso un grave fallo, creando un magistrato con potere illimitato, e d'altra parte, come Appio Claudio non abbia agito correttamente per mantenere la tirannide e come invece avrebbe dovuto procedere: « La astuzia sua nello ingannare la plebe, simulando d' essere uomo popolare, fu bene usata; furono ancora bene usati i termini che tenne, perché i dieci si avessino a rifare; fu ancora bene usata quella audacia di creare sé stesso contra all'opinione della nobiltà; fu bene usato creare colleghi a suo proposito; ma non fu già bene usato, come egli ebbe fatto questo » gettare così in un subito la maschera. « Perché chi è paruto buono un tempo, e vuole a suo proposito diventar tristo, lo debbe fare per gli debiti mezzi ». Lo stesso modo obbiettivo di osservazione abbiamo nell'ampia ricerca sulle congiure (III, 6). Egli mostra al principe, come possa difendersi da questo pericolo, ed in una mirabile esposizione, nella quale segue passo passo lo svolgimento dell'impresa, mostra ai congiurati, quali impedimenti si oppongano loro e come possano superarne alcuni colla prudenza, ed in questa trattazione non esclude neppure le congiure contro la patria per conseguire la tirannide.

Il politico apprezza la forza e la coerenza nell' agire, dove le trova, anche quando non approva lo scopo per sé stesso, e condanna i mezzi termini e la debolezza anche in presenza della migliore intenzione. Cesare Borgia, dei cui delitti fu testimonio oculare, egli lodò come principe, biasimò Pier Soderini e lo derise in un epitafio, perché era un brav' uomo e come tale lo amava e sti-

mava, ma un cattivo reggitore che fu la sventura della sua città natale. Il fondatore di una tirannide, dice il Machiavelli (I, 26), deve con inesorabile durezza distruggere tutto ciò che esiste, contegno questo, da cui dovrebbe ognuno rifuggire, preferendo vivere da privato; ma chiunque prende la prima via, non deve arretrarsi dinanzi al male. « Ma gli uomini pigliano certe vie del mezzo, che sono dannosissime; perché non sanno essere né tutti buoni, né tutti cattivi »..... « e come una tristizia ha in sé grandezza o è in alcuna parte generosa, eglino non vi sanno entrare » (I, 27).

Lo stato deve essere forte all'esterno ed all'interno; anche le repubbliche non possono esistere senza tendere ad allargarsi; se esse non assaltano, sono assaltate, ed il nemico, che per avventura manca al di fuori, sorge nell'interno. Le città tedesche possono limitarsi alla difesa, perché si trovano in una condizione eccezionale, perché fra loro l'imperatore costituisce, quantunque senza forza propria, un elemento di pace. Ma acutamente osserva, come le conquiste, se consistono in una semplice sottomissione, come ad Atene, a Sparta, a Venezia ed a Firenze, siano solo dannose e divengano piuttosto motivo di debolezza che di fortezza; raccomanda l'esempio de'Romani o quello degli Etruschi e degli Svizzeri, cioè la confederazione o lega di città (II, 19).

Fondamento dello stato sono buone leggi e buone armi; ma dove sono buone armi, devono anche essere buone leggi (*Principe,* 12). Truppe mercenarie od ausiliari hanno poco valore; un esercito si batte bene solo per il proprio interesse, quindi deve essere costituito di sudditi; un tale esercito si può formare dovunque siano uomini, e se non esiste, è colpa dei reggitori e non della posizione o della natura del paese (I, 21). La fanteria deve, secondo l'avviso del Machiavelli, formare il nucleo delle truppe, come presso i Romani, come allora presso gli Svizzeri, i Tedeschi e gli Spagnuoli. Egli comprese la notevole trasformazione, che doveva compiersi nell'arte di condurre la guerra; i cavalieri armati di lancia e carichi di pesante armatura, coi quali combattevano i condottieri, perdevano la loro importanza. Lamenta anche che si sia abbandonato l'ordinamento militare romano colle sue tre schiere di combattenti, che si accoglievano e si sostituivano (II, 16).

Questi sono nei loro tratti generali gli argomenti ed i pensieri, di cui si occupano i *Discorsi* e che vi sono svolti nei particolari con insuperabile chiarezza e stringente acutezza logica. Lo stile è

scevro dalla solita pompa letteraria del tempo, semplice, tutto cose, preciso e, malgrado la sua brevità, pure vivo per la concreta plasticità dell'espressione. Per il Machiavelli la parola è la forma immediata del pensiero; egli vuole produrre impressione colle cose, non colla frase, e così divenne il più grande prosatore italiano. Del suo *Principe* dice nella dedicatoria che lo precede, di non aver ricercato, come molti altri, gli ornamenti esteriori per fregiarne l'opera sua; « perchè io ho voluto o che veruna cosa la onori, o che solamente la verità della materia e la gravità del soggetto la faccia grata ».

Il *Principe* ed i *Discorsi* sono scritti, come nello stesso tempo, così anche collo stesso spirito e si compiono a vicenda. I *Discorsi* hanno argomento più vasto; si potrebbe, come osservò il Villari (1), ricavarne il *Principe* nella sua parte essenziale; ma essi tuttavia trattano principalmente della repubblica, laddove il *Principe* del principato. Anche qui l'autore trae le sue dottrine da esempî storici, ma usa di preferenza quelli forniti dalla storia moderna, la quale era ricca di nuovi principati, mentre l'antichità offriva i più grandi modelli per lo stato libero. I limiti più ristretti dell'argomento danno allo scritto una maggiore unità ed una più organica struttura.

La repubblica era per il Machiavelli la forma adatta a mantenere lo stato; all'incontro la fondazione di questo di mezzo all'anarchia, l'unificazione di una popolazione divisa richiede un principe, che abbia in sua mano il potere assoluto, di che sono esempî Romolo, Mosè, Ciro, Teseo. Ed appunto codesta costituzione di una signoria interamente nuova forma quivi il vero problema del suo pensiero; dei principati ereditarî parla del tutto alla sfuggita, della via da seguirsi per aggiungere nuovi dominî a quelli già posseduti un po' più ampiamente in sul principio.

L'uomo privato arriva al principato o per fortuna e con aiuti stranieri o per propria *virtù*. Nel primo caso non incontra sulla strada che conduce al potere, difficoltà alcuna, « perché vi vola »; ma tanto maggiori le trova poi, perché deve ancora porre le basi, su cui poter saldamente poggiare. Francesco Sforza acquistò la signoria con lunghe fatiche e la mantenne facilmente; Cesare Borgia all'inverso la raggiunse con facilità e la perdette non ostante tutti gli sforzi e tutta la scaltrezza da lui usata per assicurarne la sta-

(1) *Machiavelli e i suoi tempi*, II, 269.

bilità. Intorno a Cesare Borgia l'autore si trattiene ed esamina nei particolari la sua maniera di agire, perché in lui trova il tipo, il modello per il principe nuovo. Fu straordinaria avversità di fortuna e non sua colpa, se i suoi sforzi sortirono cattivo esito. « Raccolte adunque tutte queste azioni del Duca, dice il Machiavelli dopo averne enumerati i provvedimenti (cap. 7), non saprei riprenderlo, anzi mi pare, come io ho fatto, di proporlo ad imitare a tutti coloro, che per fortuna e con l'armi d'altri sono saliti all'imperio. Perché lui, avendo l'animo grande e la sua intenzione alta, non si poteva governare altrimenti ». E così lo cita come esempio degno di lode, dove parla della necessità d'armi proprie (cap. 13), ed ancor una volta, dove tratta della crudeltà bene impiegata (cap. 17). Anche in una lettera a Francesco Vettori del 31 gennaio 1515 ricorda con grande encomio una deliberazione del duca, « l'opere del quale io imiterei sempre, quand'io fossi principe nuovo ». Se una tale glorificazione di Cesare Borgia destò tanto scandalo, ciò accadde da capo, perché ad essa rimase del tutto estranea la considerazione morale. Il Machiavelli giudica sul valore e sul successo della politica del duca; dell'uomo non parla. Uno scrittore moderno inserirebbe almeno per incidenza un'osservazione, che evitasse i malintesi.

Il Machiavelli tratta inoltre dell'acquisto del principato per mezzo di delitti, dell'inalzamento ad esso per opera di un partito in una repubblica e viene ai principati ecclesiastici, dei quali si passa con un'osservazione ironica sul loro essere governati da forze superiori. Indi raccomanda al principe la cura per l'esercito; l'arte militare deve essere suo costante pensiero, sua vera professione. Si domanda, quali proprietà di carattere debba avere o mostrare il principe. Molti avevano disegnato dei tipi astratti del principe modello, adornandoli di ogni virtù; il Machiavelli vede, che codeste sono fantasie; la questione per lui non è morale, ma politica; vuol rappresentare la verità, non l'imagine di cose, che non si sono mai vedute. Certo sarebbe bello che un principe possedesse ogni perfezione, ma poiché le condizioni umane non lo consentono, « gli è necessario essere tanto prudente, che sappia fuggir l'infamia di quelli vizi che gli torrebbono lo stato, e da quelli che non gliene tolgano, guardarsi, se egli è possibile; ma non potendo, vi si può (1)

(1) Le ediz. hanno *non potendovi, si può.*

con minor rispetto lasciar andare. Ed ancora non si curi d'incorrere nell' infamia di quelli vizi, senza i quali possa difficilmente salvare lo stato » (15). E quivi passa in rassegna le singole qualità, colle quali i moralisti composero il loro modello di virtù, e colla sua logica inesorabile distrugge l'ideale pezzo per pezzo, misurandolo colla realtà e colle sue esigenze.

I letterati lodavano continuamente a loro proprio vantaggio la liberalità del principe; il Machiavelli colla franchezza dell'uomo di stato raccomanda l'economia, fa riflettere come quella virtù tanto celebrata conduca con uno splendore fuggevole all'oppressione de' sudditi ed alla mancanza del necessario; quindi il principe non deve temere la fama di avarizia, perché alle conseguenze si riconoscerà in lui la vera liberalità. La clemenza è bella; ma il principe non si spaventi dinanzi alla fama di crudeltà, quando sia necessaria per mantenere i sudditi uniti e fedeli. La clemenza divenne spesso nelle sue conseguenze assai più crudele, perché lasciò crescere il male e produsse l'anarchia. Anzi, se il principe deve scegliere fra amore e timore, preferisca quest'ultimo, perché esso lega più saldamente i sudditi; solo si guardi dall'essere odiato. La lealtà e l'osservanza della fede sono eccellenti; ma nell'esperienza si vede, che spesso ottennero grandi successi quei principi, che poco si curarono di quelle virtù. Vi hanno due modi di combattere, uno, proprio degli uomini, colle leggi, l'altro, proprio delle bestie, colla forza. Tuttavia non sempre basta il primo; pertanto un principe deve « saper bene usare la bestia e l'uomo » e delle prime deve essere insieme volpe e leone. « Non può pertanto un signore prudente, né debbe osservare la fede, quando tale osservanza gli torni contro e che sono spente le cagioni che la feciono promettere ». Se gli uomini fossero buoni, questo sarebbe un cattivo precetto; ma essi sono tristi e noi dobbiamo trattare con loro non altrimenti che essi trattin con noi. L' importante è salvare le apparenze: bisogna saper simulare e dissimulare. In tale arte era maestro Alessandro VI. Tutte quelle virtù, che si lodano in un principe, non è necessario che egli le abbia realmente; « ma è ben necessario parer d'averle. Anzi ardirò di dir questo, che, avendole ed osservandole sempre, sono dannose, e parendo d'averle, sono utili; come parer pietoso, fedele, umano, religioso, intero, ed essere; ma stare in modo edificato con l'animo, che, bisognando non essere, tu possi e sappi mutare il contrario ». — Qui non ci si deve lasciar

sedurre dalla forma paradossale ad esagerare il pensiero dell'autore; egli non dice: il parere è meglio che l'essere, ma solo: l'osservanza costante, scrupolosa di quelle virtù riesce dannosa; le si devono saper lasciare qualche volta da banda, si deve saper prescindere dai riguardi, quando l'interesse dello stato lo richiegga, e pure conservar sempre l'apparenza della moralità, perché questa ha radice nella coscienza degli uomini.

Dove non v'è un tribunale, al quale si possa querelarsi, come nelle azioni dei principi, si considera sempre il fine: « Facci adunque un principe conto di vivere e mantenere lo stato; i mezzi saranno sempre giudicati onorevoli e da ciascuno lodati, perché il vulgo ne va sempre preso con quello che pare, e con lo evento della cosa e nel mondo non è se non vulgo ».

Questo diciottesimo capitolo del *Principe* è scritto con una freddezza ed un vigore tagliente, che offendono il lettore avvezzo alle ipocrisie. Ivi abbiamo il nucleo di quelle massime, che si designarono poi col nome di machiavellismo: il principe deve mancare alla fede data, quando il mantenerla gli riesca dannoso e, rompendola, deve conservare l'apparenza di lealtà; il principe deve servirsi delle virtù come di una maschera utile, anche quando agisce contro di loro; l'effetto decide, di quale specie possano essere anche i mezzi. Questi principî sono sempre stati adoperati nella politica ed essi appaiono manifesti specialmente in quella del secolo XV. Il Machiavelli li ha soltanto copiati dalla realtà; non erano nulla di nuovo ed al suo tempo non destarono né scandalo né meraviglia; egli solo diceva ad alta voce ciò che gli altri pensavano o mormoravano sommessamente (1). I primi decennî del secolo XVI erano appunto un'età di franca parola, in cui si formulavano i giudizî con una crudezza libera da ogni riguardo; come lo scherzo indecente, la satira pungente osavano farsi innanzi senza veli, così la proposizione scientifica. Non molto dopo vennero altri tempi, nei quali si parlava di nuovo con maggior riguardo e prudenza, ed allora si guardarono con altro occhio gli scritti del Machiavelli, si trovò in lui un maestro d'immoralità e ne seguirono gl'innumerevoli attacchi e poi le innumerevoli difese, che spesso solo lo contorcevano e lo frantendevano ancor peggio, finché negli ultimi tempi gli fu finalmente resa giustizia.

---

(1) Vedi GUICCIARDINI, *Del reggimento di Firenze*, in fine.

Ed infatti ciò che non gli permetteva di arretrarsi dinanzi a quei terribili principî era l'amore per la verità e la natura severamente scientifica del suo metodo. Egli medesimo amava la libertà; lodava con calore il bene e biasimava, aborrendolo, il male; ma studiava anche questo con interesse, come appartenente al suo soggetto. Dovunque vede alcuno operare mirando dritto al successo, gli tributa approvazione, anche quando non crede giusto lo scopo e dove è in gioco il bene dello stato, condanna ogni scrupolo. In un tempo, nel quale il senso pubblico sonnecchiava, nel quale l'Italia cadeva nell'impotenza politica, egli esaltava la grandezza dello stato, scopriva i falli e le debolezze, che conducevano a rovina, predicava l'amore alla patria, il sacrificio degl'interessi privati, l'adempimento de' doveri di cittadino, e dava lui stesso il buon esempio: « amo la patria mia più dell'anima », scriveva a Francesco Vettori, il 16 aprile 1527.

Il famoso capitolo di chiusa del *Principe* esorta il giovane Lorenzo de' Medici alla liberazione d'Italia dai barbari. Quivi scompare il freddo, obbiettivo ragionamento e compare invece il patriottismo colla sua calda eloquenza. L'idea dell'unità e della libertà nazionale infiamma il politico; il suo linguaggio si cambia, diviene commosso, penetrante, ammaliante, riceve uno slancio lirico. Motivi morali e religiosi rientrano in campo; il nome di Dio, così raro nel resto del libro, è pronunciato e spesso ripetuto: l'autore usa anche espressioni bibliche, come Dante negli scritti politici. L' Italia aspetta il suo salvatore e la casa de' Medici, salita ora a tale potenza da avere in mano anche il dominio della Chiesa, è designata a tale scopo. Dio e la giustizia tengono dalla sua parte, e quale italiano negherà obbedienza, qualora sia inalzata la bandiera della liberazione? « A ognuno puzza questo barbaro dominio! ».

Questo non è il linguaggio vuoto sì frequentemente usato a celebrazione di questo o quel principe, ma il dolore sincero e il desiderio ardente del patriota. Certo all'adempimento di esso, date le condizioni di quel tempo, anch'egli poteva credere solo nei momenti di passeggiera esaltazione, non più quando rifletteva freddamente. Si è visto che egli parlava affatto diversamente nelle lettere al Vettori, nelle quali riteneva necessaria perfino l'occupazione della Lombardia da parte della Francia. Ed inoltre non faceva difetto anche in lui la contradizione, che suole dominare, non ostante il sentimento dell'unità, nei membri di una nazione divisa.

Il patriottismo più ristretto, la cura degl' interessi di Firenze entrava in lotta coll'amore per la patria più vasta; quando si tratta di chiamare aiuti stranieri contro la minacciosa preponderanza di Venezia o per la sottomissione dell' infelice Pisa, allora egli non pensa all'Italia, ma alla sua città. Anzi, non lo vediamo nel suo *Dialogo sulla lingua* combattere gelosamente perfino in favore della denominazione di fiorentina da darsi alla lingua letteraria e contro gli *inonestissimi*, che la chiamavano italiana?

Il libro del *Principe* voleva dedicarlo a Giuliano de' Medici; ma indugiò lungamente e Giuliano morì nel 1516, onde lo indirizzò, anzi che a questo, a Lorenzo, figlio di Piero, creato da papa Leone governatore di Firenze e duca d' Urbino. Ma la dedica non gli recò nessun utile: lasciato in disparte, la povertà lo opprimeva, la sua condizione diveniva insopportabile. Disperato, se ne lamenta in una lettera al Vettori del 10 giugno 1514. Ma ciò non impedisce che questa corrispondenza si occupi anche di cose frivole ed indecenti: il Vettori dà notizia de' suoi divertimenti, il Machiavelli gli fa plauso né si comporta in modo diverso, ed entrambi esprimono sull'amore delle massime, che ben converrebbero anche ad un Pietro Aretino. Poche settimane dopo le commoventi querimonie sulle sue strettezze (il 3 agosto 1514), il Machiavelli scrive di una violenta passione che lo ha colto là in campagna, la rappresenta con vero entusiasmo, cede ad essa senza nessun ritegno, malgrado i suoi quarantacinque anni, per essa dimentica tutte le afflizioni, i pensieri serii e gli studî. La duplice natura, che egli osservò in Lorenzo de'Medici, appariva in tanti uomini dell'età della rinascenza ed in lui stesso. Serietà e buon umore, dignità e leggerezza si alternano; la sensualità può dominarlo interamente in un certo momento, e nel successivo egli si volge di nuovo tutto alle più alte aspirazioni. Ciò non pare a lui biasimevole, anzi degno di lode, poiché non è, a suo avviso, che un'imitazione della natura, la quale è varia (lettera del 31 gennaio 1515). Così egli ha dipinto sé stesso anche in un poema allegorico-satirico, rimasto incompiuto, *L'Asino d'oro*, nel quale, dopo una voluttuosa scena d'amore, si sprofonda in considerazioni sulla sorte degli stati, e poi ricade novamente fra le braccia della sua bella.

Quando di tratto in tratto veniva di villa a Firenze, il Machiavelli frequentava i giardini dei Rucellai, gli Orti Oricellarii,

dove, intorno al padrone di casa, Cosimo, giovane, ma tuttavia cagionevole di salute, si raccoglieva un eletto circolo specialmente di giovani, fra i quali Zanobi Buondelmonti, Luigi Alamanni, Jacopo Nardi e Filippo Nerli, questi ultimi due più tardi autori di opere storiche. Infiammati di entusiasmo per l'antichità, ascoltavano attentamente i discorsi del Machiavelli intorno alla potenza ed alla grandezza romana ed intorno al ristabilimento delle gloriose istituzioni antiche. A Zanobi ed a Cosimo dedicò i *Discorsi* e quegli amici lo indussero anche a scrivere la sua opera *Dell'arte della guerra*, dialogo in sette libri, che egli finge abbia avuto luogo appunto in quegli orti nell'anno 1516, tra il celebre capitano Fabrizio Colonna, Cosimo Rucellai ed alcuni altri membri della brigata. Lo scritto fu compiuto solo dopo la morte di Cosimo, verosimilmente nel 1520.

L'autore pone le sue dottrine in bocca al valoroso Fabrizio, facendo così di lui il rappresentante delle proprie opinioni. I pensieri sulla costituzione dell'esercito, che aveva espressi nei *Discorsi* e nel *Principe*, e che aveva tentato di tradurre in realtà colla milizia della sua ordinanza, sono qui spiegati in particolare. Il Machiavelli vuol restituire al servizio militare la sua moralità, togliere la distinzione fra la condizione di soldato e quella di cittadino. L'arte militare non deve essere un mestiere, perché di qua nascono tutti i mali; chi la esercita, come una professione, abbisogna della guerra per vivere e si macchia di ogni vizio. Ma a chi è più necessaria la moralità che appunto al soldato, che deve porgere alla patria il massimo sacrificio? Secondo l'esempio della repubblica romana, l'autore domanda il servizio militare generale, certo non ancora l'obbligo assoluto, ma piuttosto un obbligo morale risultante dal rispetto alla signoria, proprio come era stato nelle leve del Machiavelli. I cittadini stessi combattano per la loro patria ed al cessar della guerra ritornino ai loro consueti negozî, anche gli ufficiali; non si tratta di un esercito stabile, che, dovendo essere numeroso, sembrava a lui impossibile già per la spesa. Il nucleo delle truppe è costituito dalla fanteria; la cavalleria, poco numerosa, ha una parte accessoria. Egli descrive poi la leva, l'armamento, gli esercizî, la formazione del corpo di truppe, del *battaglione,* come egli lo chiama secondo l'uso degli Svizzeri, in tutto prendendo sempre a modello le istituzioni romane, la legione, con certe modificazioni, che desume dalla fanteria degli Svizzeri e degli

Spagnuoli. Rappresenta la battaglia, la marcia, l'accamparsi dell'esercito, secondo che devono aver luogo giusta le sue idee, infine le fortificazioni delle città. Qui l'ammirazione per tutto ciò che è romano, lo trae certo troppo oltre, né d'altra parte egli era un uomo dell'arte sperimentato, per quanto acutamente pur sapesse approfondirsi nelle condizioni reali. Anzi tutto riuscì fatale al suo sistema il poco conto, in cui tenne le armi da fuoco, come era un'utopia, dato il continuo perfezionarsi dell'arte militare, il non volere neppure ufficiali di professione: il tempo dei Cincinnati era passato. Ma ciò nondimeno molte delle sue proposte sono originali ed utili, segnano essenziali perfezionamenti nel modo allora vigente di condurre la guerra, ed il pensiero fondamentale era grande ed importante: con questo il Machiavelli si levò alto al disopra dei pregiudizî del tempo, tracciò la via per l'avvenire e profeticamente lo preannunziò.

Circa nello stesso tempo, in cui finiva l'*Arte della guerra*, scriveva la *Vita di Castruccio Castracani.* Essa non è punto una biografia storicamente fedele; colla figura storica egli si prende quella libertà, che altri si erano forse permessa con figure mitiche, onde del vero Castruccio, del tiranno di Lucca morto nel 1328, non si può trovar molto in quello scritto; i fatti sono in gran parte inventati o trasferiti a Castruccio dalla vita di Agatocle opera di Diodoro. Quivi il Machiavelli volle mostrare realizzati in una figura determinata i suoi principî politici e militari. Castruccio è il principe nuovo, come lo voleva l'autore, il principe, che di tutto va debitore alla propria energia e prudenza, che guadagna il potere con l'astuzia e la forza, se lo assicura con inesorabile crudeltà, ma poi governa i sudditi rettamente. Egli è insieme il principe conquistatore, l'abile capitano, sempre in persona a capo del suo esercito, il primo nell'incontrare pericoli e nel sopportare strapazzi, e deve la sua più grande vittoria alla fanteria ed inoltre all'applicazione di uno stratagemma desunto dall'ordinamento dell'esercito romano. Ma i successi dell'uomo non dipendono dalla sola sua forza, ma anche dalla fortuna; così essa signoreggia anche codesta esistenza, la colloca in una posizione, che le rende possibile il compiere grandi azioni, ma la tronca con una morte immatura, prima che abbia raggiunto lo scopo.

Al Machiavelli infine cominciò a sorridere più benigno il favore de' Medici. Quando, dopo la morte del giovane Lorenzo (4 maggio

1519), Leone X pensò a riformare la costituzione della città od almeno se ne diede l'aria, richiese anche al Machiavelli un parere e questi nel suo *Discorso sopra il riformare lo stato di Firenze* raccomandò l'istituzione di una repubblica con l'abolizione degli ufficî di breve durata prima in uso, i cui titolari non potevano acquistare autorità; la signoria ed il consiglio dovevano essere eletti a vita; tuttavia finché vivevano papa Leone ed il cardinal Giulio, essi dovevano conservare il potere monarchico; solo dopo sarebbe cominciata l'indipendenza della città. Anche come ambasciatore fu di nuovo impiegato, ma in una faccenda curiosa per un politico come lui. L'11 maggio 1521 andò a Carpi al capitolo generale dei frati minori, per propugnarvi la separazione dei monaci dell'Ordine dimoranti sul territorio fiorentino da quelli del resto della Toscana e la loro costituzione in una provincia separata; inoltre era incaricato dall'arte della lana di accaparrare un predicatore quaresimale per il duomo. Egli non prese queste cose troppo sul serio: il burlone mangiò e dormì assai bene per parecchi giorni presso i monaci e si fece gioco di loro nelle lettere, che scriveva a Francesco Guicciardini e nelle quali burlescamente dipinge le scene più gustose.

Dopo la morte di Leone X fu ordita contro il cardinale Giulio una congiura, alla quale aderirono coi Soderini, dimoranti a Roma, alcuni giovani del circolo degli Orti Oricellarî. Essi furono scoperti prima che l'impresa avesse effetto; Luigi Alamanni e Zanobi Buondelmonti fuggirono in Francia; due altri furono giustiziati (il 7 giugno 1522); quindi la brigata degli Orti fu dispersa. Se le parole del Machiavelli potevano aver contribuito a suscitare in quei giovani il desiderio della libertà, essi però avevano male profittato delle sue dottrine sulle congiure nei *Discorsi*. In ogni modo nessun sospetto cadde su di lui ed il cardinal Giulio gli si mantenne benevolo. Già nel novembre del 1520 i riformatori dello studio fiorentino gli avevano, per eccitamento del cardinale stesso, affidato l'incarico di scrivere la storia di Firenze con una provvisione annua di cento fiorini. Fin dal tempo del primo *Decennale* egli aveva lavorato intorno ad una più vasta opera storica, ma essa doveva trattare solo il passato più recente come il *Decennale* stesso. Ed anche adesso pensava, come ci dice nel proemio alle sue *Istorie fiorentine*, a non risalire più in su dell'anno 1434, in cui cominciò la grande autorità de' Medici; per i tempi ante-

cedenti, pensava, si avevano già le opere di Leonardo Aretino e del Poggio. Una più attenta osservazione gli mostrò poi la deficienza di queste nell'esposizione degli avvenimenti interni; tuttavia non volle ripetere il loro lavoro e fino al 1434 si limitò a toccare dei fatti esteriori solo quanto era necessario all'intelligenza degl'interni.

Nel primo libro manda innanzi un breve sommario della storia d'Italia fino al quarto decennio del secolo XV, compendio rapido e spesso fuggevole, il cui pensiero direttivo è di mostrare lo sviluppo delle varie potenze politiche nella penisola. Il papato, il regno di Napoli, Milano, Venezia vengono innanzi successivamente; là dove il loro influsso sull'insieme dei fatti diviene più importante, egli tratta volta per volta della loro origine e delle cause della loro forza e della loro debolezza. Col secondo libro entra poi nel quadro Firenze, la quinta delle maggiori potenze, e diviene l'argomento principale dell'opera, il centro dell'interesse. Già questo piano è originale ed eccellente. Per il primo libro il Machiavelli prese il suo materiale storico dalle *Decadi* di Flavio Biondo, talvolta traducendo, ed il quadro, che fa, è per molti rispetti incompiuto, in molti punti scorretto. Egli parla delle lotte fra il papa e l'imperatore e non nomina pur una volta Gregorio VII, dimentica di distinguere fra Enrico IV ed Enrico III; il principio della grande lotta dei Comuni contro il Barbarossa è narrato colle parole (cap. 18): « tornò in Italia per domare alcune terre in Lombardia che non l'ubbidivano ». Il Machiavelli, spirito interamente moderno, non intende più bene le condizioni medievali e queste lo interessano poco; trascura le grandi correnti popolari o vi accenna appena alla sfuggita, come fa per le crociate; vede dovunque l'opera della politica personale, gli effetti della forza individuale. La provvidenza è scomparsa; dove l'autore accenna apparentemente ad una forza superiore, non pensa ad una determinazione reale. Ma al posto di questa unità, che presso i cronisti medievali collega gli avvenimenti, restando pur esteriore ad essi, si sostituisce qui l'unità delle cose stesse, nella cui molteplicità e complessità seguiamo chiaramente il filo dello svolgimento, e come risultato ne escono le osservazioni d'indole generale. Questa penetrazione storica, che abbraccia i fatti e scopre in essi i fenomeni comuni, le cause motrici, la troviamo per la prima volta nel Machiavelli. Così vede specialmente nella politica dei papi la causa che impedì la costituzione dell'unità nazionale, e nella mancanza di valor militare la cagione

ultima della debolezza di tutti gli stati italiani. Per lo innanzi la storia era occasione a considerazioni morali; nel Machiavelli il ragionamento politico prende il posto di queste; dovunque sgorgano dai fatti le massime della scienza; in essi si cerca ancor sempre l'insegnamento pratico per il presente e per amore di esso si altera perfino più volte non lievemente la verità storica; se non che trattandosi tuttavia di principî, che si ricavavano veramente dall'esperienza e dall'osservazione della realtà, si possono in questa ritrovare senza fatica.

Per i particolari il Machiavelli è fonte malfida, anche nei libri seguenti della sua storia. In lui non abbiamo una ricerca propria; attinge ai più accreditati cronisti, il Villani, Giovanni Cavalcanti ed altri, li segue spesso nel modo più scrupoloso, ma poi anche cambia cervelloticamente e non sempre, come è manifesto, inconsciamente. Questi peccati contro la verità dei fatti devono essergli rimproverati; ma per compenso gli avvenimenti, che i cronisti schieravano solo meccanicamente uno dietro l'altro, appaiono presso di lui per la prima volta sotto la luce del loro vero valore storico, derivati dalle loro cause riposte nelle circostanze preesistenti e nelle passioni degli uomini. Nel secondo e terzo libro, dove conduce la storia della sua patria da' suoi principî fino ai primordî del secolo XV, l'esclusione delle vicende esteriori, che, come narrate già bene da altri, non vuol ripetere, gli dà il vantaggio di poter seguire senza interruzione l'interno svolgimento. Vediamo con logica conseguenza sorgere costantemente i partiti uno dall'altro, dopo la cacciata degli avversarî i vincitori a lor volta sempre dividersi. L'esagerazione delle istituzioni democratiche fa che l'autorità pubblica divenga facilmente preda degli ambiziosi, che ne abusano, e produce agitazione continua, sommosse dei malcontenti e repressione violenta di queste. Il quarto libro ci mostra il sorgere della potenza medicea, narra egregiamente come codesta famiglia a poco a poco acquistasse la sua grande autorità e divenisse un pericolo per la libertà, come essa si guadagnasse il popolo, i cui interessi con ostentazione prendeva a proteggere in ogni occasione, e come sapesse tranquillamente attendere il suo momento, finché i falli degli avversarî la portarono rapidamente alla meta. Quando il racconto è divenuto più minuto, l'autore comincia a metter anche talvolta sulle labbra de'suoi personaggi discorsi inventati, i quali, se anche non si adattano sempre bene al tempo ed alle vedute dei parlanti,

non sono però oziosi esercizî rettorici, come presso gli umanisti del secolo XV, ma riflessioni ed osservazioni suggerite dagli avvenimenti e spesso contengono l'apprezzamento politico più elevato ed il giudizio dell'autore sui fatti.

Il quinto ed il sesto libro si volgono specialmente all'esposizione di guerre, onde formano un contrapposto ai primi: questi svelavano i mali della vita interna della repubblica, ora impariamo a conoscere quelli della vita esterna; i primi libri rappresentavano l'agitazione de'partiti, la quale minava la libertà per i difetti delle istituzioni e dava la città in balía ad una famiglia; quelli che seguono, ci mostrano le cause della debolezza politica, che condusse in fine il paese in mano delle nazioni straniere. Le battaglie ci dànno continuamente l'imagine viva della malafede dei condottieri, che passano da un servigio all'altro secondo il loro proprio vantaggio, e dell'incostanza dei soldati mercenarî, che agognano solo a danaro ed a preda, si battono male e si risparmiano a vicenda, sul quale argomento il Machiavelli da capo esagerò talvolta, perché con maggior efficacia ne uscissero fuori le sue dottrine. L'esempio più strepitoso del pericolo de' mercenarî era l'astuta sottomissione della giovane repubblîca milanese per opera del suo stesso condottiero Francesco Sforza; quindi il Machiavelli raccontò questa vicenda della infelice città con minutezza e calore, come un'efficace lezione. La condizione interna di Firenze era in questo tempo meno ricca di importanti agitazioni e non presentava più lo stesso interesse. Inoltre l'autore non era più nella sua esposizione così libero; dove si trattava del contegno dei Medici dominanti, egli doveva imporsi de' riguardi. Scrivendo per un papa, aveva potuto biasimare senza peritanza la politica dei papi; scrivendo per un Medici, non poteva parlare apertamente dei Medici. Allora si tollerava facilmente la critica delle istituzioni; soltanto nessuno doveva toccare le dinastie. La dedicatoria a Clemente VII dichiara, che l'autore, secondo il desiderio del papa, si è tenuto lontano da ogni adulazione per la famiglia di questo; ma si sa che cosa importassero le frasi delle dedicatorie. In una lettera al Guicciardini del 30 agosto 1524 è detto che egli desidererebbe avere a lato l'amico pratico nel trattare coi grandi, come consigliere nello scrivere la sua storia, per cogliere il tono giusto e, se possibile, non offendere né la verità, né le persone. Quindi anche se egli non nasconde l'assolutismo dei reggitori e l'astuta politica di Cosimo,

tuttavia ha per i Medici solo giudizî favorevoli, sì che in un singolare contrasto con questa obbligatoria partigianeria sta l'amore per la libertà e il dolore per la perdita di essa, che fanno capolino qua e là (p. es., VIII, 8).

Argomento principale degli ultimi due libri sono le congiure, gli ultimi sussulti del repubblicanismo contro la tirannide, dopo che ebbe avuto termine la lotta scoperta contro di essa. Quivi di nuovo l'autore non si limita a Firenze. Un'altra importante dottrina degli scritti teoretici, quella della difficoltà e dell'insuccesso delle congiure, è qui illustrata coi fatti. Le narrazioni del Machiavelli, nelle quali colla critica degli errori politici del procedimento si mescola l'ammirazione per l'eroismo dei congiurati, sono appunto perciò di una grande efficacia. L'uccisione del duca Galeazzo di Milano alla fine del libro VII e la congiura dei Pazzi al principio dell'VIII sono le parti più splendide dell'opera, piene di evidenza e di vita drammatica in ogni particolare. Indi l'autore racconta ancora le guerre, che tennero dietro all'ultima congiura e termina col rappresentare il benessere che la pace procurava alla città al tempo della morte di Lorenzo e col tratteggiare favorevolmente il carattere di quest'ultimo.

Quivi egli chiuse il suo lavoro coll'intenzione però di continuarlo; a tale scopo dovevano servire dei frammenti e materiali, che si trovarono fra le carte da lui lasciate. Nella storiografia il Machiavelli credette di dover adoperare uno stile più alto che nei suoi scritti politici, e quindi nelle *Istorie Fiorentine* sacrificò, quantunque con misura, all'abitudine letteraria del suo tempo; la collocazione delle parole è più artificiosa, il verbo appare quasi di regola alla fine della proposizione; però i frammenti conservati di una redazione anteriore non mostrano ancora tali caratteri.

Al principio del 1525 il Machiavelli aveva finito gli otto libri delle *Istorie* e nell'estate si recò a Roma per presentarli a Clemente VII. Dopo la battaglia di Pavia si affaticò indarno, insieme col Guicciardini, per indurre il papa ad una politica decisamente avversa all'imperatore. Fece proposte per l'istituzione d'una milizia in Romagna secondo l'antico suo disegno dell'ordinanza; gli venne anche l'ardito pensiero di porre il valoroso Giovanni dalle Bande Nere a capo di un esercito italiano; i principi avrebbero potuto provvederlo di danari e di truppe, senza che si sapesse da chi provenissero. Avendo questi disegni naufragato, il Machiavelli volse

le sue cure alla difesa della sua città; eletto segretario del nuovo magistrato per la fortificazione di Firenze (dei Procuratori delle mura), dedicò a quest' opera un' attività febbrile. Eppure egli è insieme ancora capace di pensieri frivoli, si occupa con zelo d'una nuova rappresentazione della *Mandragola* disegnata dal Guicciardini, prende vivo interesse per una procace cantatrice Barbera, che coi suoi compagni doveva recitare le nuove canzonette degl' Intermezzi, e parla ad un fiato di lei e delle proprie apprensioni politiche. Quando l'esercito imperiale si avanzò verso il mezzogiorno, a Firenze non si era ancora preparati; tre volte il Machiavelli fu mandato al Guicciardini, luogotenente del papa presso l'esercito dei collegati italiani, per chiedere aiuti per la città. Il duca d'Urbino la copriva colle sue truppe; ma intanto seguiva il sacco di Roma. Già il 26 aprile 1527 era scoppiato in Firenze un tumulto contro i Medici; il 16 maggio fu proclamata la repubblica e Niccolò Capponi eletto gonfaloniere; i cittadini si preparavano a difendere la libertà e si poneva mano seriamente alle opere di fortificazione secondo il disegno di Michelangelo. Il Machiavelli era allora di nuovo presso il Guicciardini, il quale si avvicinava coll'esercito a Roma. I suoi servigî sarebbero stati preziosi alla giovane repubblica e questo energico scoppio del patriottismo era del tutto secondo il suo cuore. Ma venuto a Firenze, fu accolto con diffidenza, perché aveva servito ai Medici; il segretariato dei Dieci, suo vecchio ufficio, non fu ridato a lui, ma affidato a Francesco Tarugi. Dopo pochi giorni ammalò gravemente; il dolore avrà influito insieme con le fatiche degli ultimi tempi; il 22 giugno (1527) morì lasciando la famiglia nella più grande povertà. La sua vita non fu senza macchia, ma fu nobilitata da una grande idea, che lo inalzava al di sopra del suo tempo, per la quale combatté e sofferse, per la quale dimenticò anche sé stesso.

Del tutto diverso fu quell'uomo eminente, col quale il Machiavelli era stato negli ultimi suoi anni in continua relazione e cui il rivolgimento politico di Firenze balzò dalla sua potente posizione, Francesco Guicciardini. Integro, dignitoso, serio nella sua vita privata, nella pubblica guidato dall'amore per la città, ma ancor più da una forte ambizione personale, senza fantasia e senza passione, non infiammato da nessun entusiasmo per un grande passato, da nessuna speranza in un migliore avvenire della patria, egli considerava con senso pratico, con isguardo imperturbato le condizioni reali, col

suo pensiero si moveva sol nella cerchia di queste e, se studiava gli uomini con un'intelligenza superiore, sapeva anche governarli e sfruttarli, così che ottenne autorità ed onori. Fin dalla fanciullezza egli si mise con savio e ponderato pensiero per la via che doveva esser la sua, favorito più che il Machiavelli dalle sue condizioni di origine, come quegli che, figlio di Piero Guicciardini, uomo assai autorevole, usciva da una famiglia che da lungo tempo aveva parte nel governo di Firenze. Era nato il 6 marzo 1483; studiò diritto a Firenze, a Ferrara ed a Padova, nel 1505 fu creato lettore d'istituzioni nello studio della sua patria, ottenne subito dopo la laurea a Pisa ed esercitò l'avvocatura con estesa clientela. Mezzo ad andare innanzi gli furono specialmente aderenze di amicizia e di parentela. Volentieri si sarebbe fatto anche ecclesiastico, quando se ne offerse a lui un' occasione favorevole; ma a suo padre non piaceva il dominio dei preti. Così Francesco cercò un compenso in un matrimonio vantaggioso; si scelse per moglie Maria, figlia di Alamanno Salviati, perché pensava che l'unione con questa influente famiglia potesse servire alla sua ambizione, e pose fine così anche alle incertezze di suo padre (1508).

La storia di Firenze da lui composta intorno al 1509 (v. cap. 23), mostra un' acutezza d' intelletto e di spirito d'osservazione, un'esperienza del mondo, che sono veramente meravigliose all' età di venticinque anni. Codesta *Storia Fiorentina* va dal tumulto de' Ciompi (1378) fino alla battaglia sull'Adda (14 maggio 1509), in cui i Veneziani, dopo la lega di Cambray, toccarono dai Francesi la grande sconfitta. Il racconto, da principio assai compendioso, minuto dai tempi di Lorenzo in poi, ha disposizione interamente cronologica, il che però non impedisce il logico collegamento dei fatti. Dovunque domina la più grande chiarezza; per ogni azione l'autore ricerca i motivi, scopre dinanzi al lettore la tela intricata degl' interessi contrastanti, i piani nascosti dei dominatori, analizza con abilità la situazione politica, caratterizza gli uomini in forma breve e calzante, talvolta con psicologica profondità e tutto ciò senza partigianeria, con misura e prudenza, debba egli lodare o biasimare, come si può vedere specialmente nei giudizî su Lorenzo de'Medici e sul Savonarola (cap. 9 e 17). Non troviamo mai entusiasmo né indignazione, ma neppure indifferenza, sì bene un senso esatto del giusto. Sui mutamenti nel governo e nella costituzione della città e sugli errori che vi si commettono, sulle

relazioni colle altre potenze il Guicciardini ha le più savie osservazioni. Quanto stringatamente e compiutamente ha, per es., delineata la posizione di Venezia in Italia (cap. 7), e la contradizione tra la gloria e la difesa, che dalla sua potenza aveva il paese, ed il timore e l'opposizione che questa provocava negli altri, perché non volevano divenire suoi sudditi! Egli scrisse questa storia quindici anni prima che fosse finita quella del Machiavelli e tratta in gran parte le stesse cose di lui; egli ha il vantaggio di una maggiore attendibilità storica, ma gli mancano i pensieri direttivi generali e la vivacità drammatica.

Al principio del 1512 andò in Ispagna ambasciatore a re Ferdinando; a memoria d'uomo, dice egli stesso con soddisfazione, nessun cittadino era stato in così giovane età incaricato da solo di una sì importante missione ed egli fu pure provvisto di ricchi mezzi pecuniarî. Quando, dopo la battaglia di Ravenna, vide la pericolosa situazione della sua patria, scrisse in Logroño (il 27 agosto 1512) un *Discorso di mantenere il governo popolare col consiglio grande*, nel quale abbozza il piano, da lui poi sempre ripetuto, di una costituzione democratica insieme ed aristocratica, con un savio equilibrio dei poteri, sulla base delle condizioni presenti e secondo il modello delle istituzioni veneziane. Vedere a Firenze un tal governo libero e pure ordinato è il suo ardente desiderio, « e perché fussi a'tempi nostri, io sanza alcuno riservo vi metterei e le facultà e la vita ». Ma mentre egli stava per finire questo scritto, apprese che i Medici erano tornati a Firenze e nell'ottobre scrisse un secondo *Discorso*, mostrando all'incontro, quali misure dovessero adottare i nuovi signori per mantenersi al potere. È il metodo puramente scientifico del Machiavelli: il problema si era mutato ed anche da questo nuovo lato destava il suo interesse. Del resto egli voleva indicare come più consigliabile una forma liberale di governo mediceo; se non che il *Discorso* rimase incompiuto.

Il 5 gennaio 1514 ritornò dalla Spagna a Firenze; aveva desiderato una repubblica secondo le sue idee, ma si acconciò anche all'altra forma di governo ed i Medici si servirono tosto di lui con fiducia: « La volontà e il desiderio degli uomini può essere diverso dalla considerazione o discorso delle cose », diceva più tardi nel proemio allo scritto *Del reggimento di Firenze*. La sua convinzione era teoria: bisognoso di operare, di governare, di segna-

larsi fra gli altri, accettò anche una situazione, che mal si adattava a' suoi principî; così facevano allora i più. Ed il Guicciardini, una volta consacratosi ad una causa, la servì, come il Machiavelli, con devozione, con fedeltà, con saggezza, con forza. Eletto nel giugno 1516 da papa Leone governatore di Modena e poi anche di Reggio, salvò nel 1521 quest'ultima città da un colpo di mano del Lescun e nello stesso anno difese Parma contro i Francesi in un momento di non lieve pericolo con un sangue freddo ed una risolutezza, che avrebbero fatto onore anche ad un soldato. Clemente VII lo creò nel 1523 presidente della Romagna; era una posizione elevata ed anche in questa si fece onore nelle più difficili congiunture, reprimendo con severità il disordine nel paese. Dopo la battaglia di Pavia propugnò valorosamente la lega dei principi italiani con Francia e l'opposizione armata all' imperatore, come l'ultimo espediente che desse speranza di spezzare il predominio spagnuolo in Italia. Egli divenne luogotenente generale delle truppe pontificie e fiorentine; ma i suoi sforzi s'infransero contro l'irresolutezza del papa e del duca d'Urbino; ne seguì il sacco di Roma e la cacciata dei Medici da Firenze. Ora lo accusavano ambe le parti, i Pontificî di avere promossa la guerra contro l'imperatore, i Fiorentini di essere stato servo dei Medici. Egli si ritirò nel suo possedimento di Finocchieto presso Firenze, dove visse due anni in ozio forzato.

Un notevole scritto, in data del settembre 1527, ci rivela lo stato del suo animo; è una consolatoria a sé stesso, posta in bocca ad un amico. In principio riassume con grande vivacità tutti i particolari della sua condizione; abbiamo in fondo la situazione così spesso ripetuta del Boezio; ma come si è mutata la forma del conforto! In luogo della filosofia e della religione vengono a fargli coraggio l'esperienza del mondo e la sana ragione umana. Quel pietoso amico osserva egli pure, come il miglior sollievo nel dolore siano le dottrine sulla vanità di ogni cosa terrena; ma la loro efficacia è molto attenuata; la debolezza umana è da scusarsi e bisogna con essa tentare altri conforti. La sventura del papa, dice il consolatore, lo affligge e ciò gli fa onore, ma il dolore cesserà, ché esso è prodotto solo da compassione e non da sventura propria. La perdita della sua alta posizione egli doveva pur aspettarsela una volta per la nota mutabilità della fortuna; e questa lo ha ancora trattato benignamente, non avendoci egli rimesso né averi né li-

bertà; anche le calunnie cederanno presto il posto alla verità. La sua natura lo spinge ad agire; d'altra parte l'autorità fra gli uomini proveniente da una posizione cospicua, è bella, è quella che ci rende simili a Dio, ma anche l'indipendenza ha il suo valore, onde egli deve, giacché la sorte gliela offre una volta, accogliere con gioia questo ozio, un ozio con dignità (*otium cum dignitate*), sufficientemente provvisto di beni di fortuna, allietato dalla compagnia di congiunti stimati, diviso fra la città e la villa, fra occupazioni letterarie ed agricole e la libera partecipazione ai pubblici negozî, abbellito dalla memoria dei goduti onori, delle azioni compiute. — Così egli loda i vantaggi della sua presente condizione, ma per il suo modo di sentire questi tuttavia sono solo sofismi, ai quali crede suo malgrado.

Già prima, quando Firenze era ancora governata in nome di Clemente VII, quindi tra il 1523 ed il 1527, egli aveva composto i due libri *Del Reggimento di Firenze*, dialoghi, che egli finge abbiano avuto luogo nel 1494, poco dopo la prima cacciata dei Medici. Suo padre Piero Guicciardini, Piero Capponi e Paolantonio Soderini visitano nella sua villa il vecchio Bernardo del Nero, un partigiano dei Medici, il quale più tardi (1497) fu giustiziato per complicità in una congiura in loro favore. Quivi essi vengono a parlare della questione se Firenze nella rivoluzione recentemente compiutasi abbia guadagnato o no. I tre amici sono ardenti repubblicani ed il Soderini celebra con nobile eloquenza la libertà, la dignità dell'uomo, la quale non deve per nessun vantaggio chinarsi dinanzi alla tirannide. Ma Bernardo non vuol sapere di codesta discussione generale; egli non paragona le forme di governo in astratto; se la signoria di uno o quella di molti sia migliore per sé stessa, è questione sulla quale si può bellamente disputare, ma egli vuole invece occuparsi delle condizioni concrete; guarda con scetticismo le idee tradizionali; le grandi parole non gli fanno nessuna impressione. Vede bene che nella vita privata ciascuno vorrebbe essere padrone di sé stesso; ma per ciò che riguarda la vita pubblica, riconosce negli uomini non tanto un'aspirazione naturale alla libertà, quanto un'aspirazione a dominare, ad essere superiori agli altri. Quelli che hanno tale desiderio, abbagliano solo gli altri col nome di libertà per raggiungere i loro scopi, e la moltitudine, non potendo sperar di dominare, tende all' eguaglianza; ottenuta questa, i desiderî non ristanno ancora, e chi prima voleva sol-

tanto non essere oppresso, vuol poi opprimere egli stesso. Così, senza lasciarsi traviare dai postulati del bene e del male assoluto, confronta il governo di un solo in Lorenzo e quello dei molti nel consiglio maggiore del Savonarola, trova molto male dalla parte del primo, ma più ancora nell'ultimo. Una nuova rivoluzione non è tuttavia da desiderarsi. Il dominio di un solo può per sé stesso essere migliore del reggimento democratico; ma la tirannide acquistata colla forza non lo è certo, né altra sarebbe per ora possibile. Il presente governo popolare ha i suoi difetti; ma egli gli ha indicati, affinché lo si migliori e, come il Machiavelli, dichiara codesto governo adatto a Firenze per l'uguaglianza de' cittadini (1). Non si tratta di cercare una costituzione ideale, che si delinea sulla carta, come la repubblica di Platone, sì bene una che si possa sperare di veder tradotta in atto, come quella che tenga conto della natura, delle condizioni, delle inclinazioni de'cittadini. Quindi nella descrizione, che poi segue, di una costituzione di tal fatta, vien sempre anche proposta la questione, non solo, se le istituzioni siano opportune, ma anche se si possano far passare col consiglio maggiore dominante al presente.

Il Guicciardini vuole una forma di governo mista, come quella che già nell'antichità si considerava come la più perfetta. Della democrazia, dell'aristocrazia e della monarchia si devono mettere in opera le parti utili ed evitare quelle dannose. Le elezioni de' magistrati spettano al consiglio maggiore, affinché nessuno possa colla distribuzione degli ufficî crearsi degli aderenti e minacciare la libertà; la discussione delle leggi e di tutti gli affari difficili non ha luogo dinanzi al popolo, ma dinanzi ad un consiglio più ristretto, perché essa richiede senno; il potere iniziativo ed esecutivo è devoluto ad un solo, perché vi si richiede prontezza ed unità. Al consiglio maggiore, la cui apertura era stata promossa dal Savonarola, ed al Gonfaloniere a vita, che fu istituito nel 1502, il Guicciardini aggiunge un senato, del pari a vita, e con prudente saggezza limita le funzioni di questi tre poteri dello stato in ogni particolare. Il senato (2) è il vero perno della costituzione, sta nel mezzo,

(1) Però in quel tempo non si tratta in genere di vero governo popolare, poiché solo un numero limitato di cittadini era ammesso al Consiglio maggiore; il Guicciardini stesso lo paragona al Gran Consiglio dell'aristocratica Venezia.

(2) L'idea di un senato di tal genere, in luogo del consiglio degli Ottanta

impedisce gli eccessi da ambe le parti, la tirannide e la sfrenatezza della demagogia. Ed esso soddisfa l'ambizione dei cittadini cospicui, giusta ambizione di mostrare le proprie attitudini, la quale torna a vantaggio del pubblico. Questo senato non è ereditario, ma è completato per via di elezioni e forma con altre elevate dignità un'aristocrazia dell'autorità e dell'ingegno. Se anche si pone a base dello stato l'uguaglianza, le diversità di attitudini e di senno rimarranno e, se colla forza si mantiene la piena uguaglianza, ne nasce il malcontento; all'inevitabile ambizione degl'individui si deve, per quanto è possibile, concedere una soddisfazione legale, affinché essa non cerchi altre vie e non divenga pericolosa.

Qui il modello era la costituzione veneziana, dalla quale già fino dal 1494 si era in Firenze derivata una serie d'importanti riforme. Si ammirava la repubblica, che da secoli fioriva, mentre dovunque erano cadute le libere istituzioni, che da lungo tempo non aveva più veduto torbidi interni, e che occupava un posto tra le potenze europee. Il Guicciardini nota, come pregio della forma di governo da lui raccomandata, la sua rassomiglianza ne' punti essenziali a quella dei Veneziani, perché quest'ultima pare a lui la migliore costituzione non solo del suo tempo, ma anche di tutte quelle che mai una città abbia avuto nell'antichità. Egli la pone al di sopra di quella dei Romani, le cui istituzioni critica acutamente, quantunque tenga nel più alto conto il loro valor militare, l'austerità dei loro costumi, il loro amore per la gloria e per la patria. Il Machiavelli vedeva affermarsi il buon ordinamento di uno stato principalmente appunto nella forza militare; dove sono buone armi, egli diceva, sono anche buone leggi; perciò stimava sopra tutto Roma, e poco Venezia, non ostante la sua arte politica, perché le mancavano le armi.

Anche il Guicciardini stima molto desiderabile l'armamento del popolo, ma la difficoltà dell'attuazione gli sembra quasi insuperabile, e nelle condizioni di allora aveva ragione. Nel Guicciardini troviamo la critica dei pensieri del Machiavelli. Esaminati dal lato della loro applicabilità, date le condizioni di quel tempo, essi appaiono illusorî, sicché la mente pratica li rigetta; ma

---

esistente, era sorta già nel 1501 e nel 1502: v. Guicciardini, *Stor. Fior.*, cap. 22, p. 237 e 25, p. 277.

erano la verità per l'avvenire. Nelle *Considerazioni sui Discorsi del Machiavelli* il Guicciardini esamina una serie di capitoli dell'opera di quest'ultimo. Le sue osservazioni sono nei particolari per lo più interamente giuste; spesso egli investiga più profondamente le questioni, che il Machiavelli sbriga con un breve cenno un po' troppo rapidamente, perché a lui stanno a cuore le verità generali; egli riduce i giudizî troppo assoluti di questo alla loro proporzione, riflette più pacatamente, considera le cose sempre dai loro diversi lati. Il Machiavelli separava la scienza dalla religione e dalla morale, ma l'autorità del mondo antico ancora gli si impone; il Guicciardini è libero anche da questa e biasima spesso la superstiziosa idolatria per ciò che è romano ed il disprezzo per tutto ciò che è moderno. Per originalità ed arditezza d'idee il Machiavelli sta di gran lunga al di sopra del Guicciardini, ma questi gli è superiore là dove si tratta di osservazione acuta ed accurata. Il suo sguardo non è velato da nessuna illusione; vede le cose, come sono, e non si lascia ingannare nel giudicarle da desiderî patriottici. Nel Machiavelli la fede nella forza dell'esempio storico, nell'efficacia delle regole generali è talvolta esagerata; il Guicciardini non vuol sapere di queste ed a quello concede solo un'utilità assai limitata. Le regole generali non possono tener conto della varietà delle circostanze particolari, né esaurirla; l'esempio è fallace, perché non è mai simile in ogni punto al caso in questione e vi sono grandi difficoltà nel riconoscere le differenze. Teoria e pratica sono diverse ed il sapere non giova alle nostre azioni senza la discrezione, che è la vera guida. Perciò anche dei suoi stessi *Ricordi politici e civili* non esagera l' utilità pratica immediata: « Questi ricordi, dice (n° 257), sono regole, che si possono scrivere in su libri; ma e casi particolari che per avere diversa ragione s' hanno a governare altrimenti, si possono male scrivere altrove che nel libro della discrezione ».

Codesti *Ricordi politici e civili* sono massime desunte dall'esperienza, raccolte a poco a poco senza ordine determinato, messe in iscritto o copiate nel tempo del ritiro involontario dell'autore, fra il 1527 e il 1530, per ricordo suo personale ed ancor più per vantaggio dei suoi discendenti. Essi contengono osservazioni della più grande verità e finezza, riguardanti la vita pubblica e privata, in una forma perfettamente chiara e precisa, come tutto ciò che ha scritto il Guicciardini. Non di rado v' incontriamo anche delle

sentenze, che si ritrovano nelle altre opere dell'autore. Dei soliti ammaestramenti morali, che il padre soleva lasciare ai suoi figliuoli, non vi ha qui traccia; la questione non è, che cosa sia bene, ma che cosa sia utile nella vita pratica. Di precetti del dovere non è mai parola; impulso ad azioni lodevoli è l'onore; tener alto questo è la più grande virtù, che si possa avere; senza di esso non accade nulla di grande e d'importante (118, 327). Non si deve tralasciare di compiere un'azione lodevole neppure quand'essa non ci rechi un vantaggio manifesto; ma anche ciò non per motivi morali, bensì perché vi troviamo pur sempre il nostro tornaconto; acquistiamo buona fama e buon nome, che presto o tardi ci riusciranno assai utili (390).

L'agire dell'uomo assennato è retto e riesce di grande utilità per il bene comune; ma nel centro sta sempre il proprio interesse. L'essere aperto e leale è lodato ed è più bello, il simulare reca maggior vantaggio; si segua dunque la prima via abitualmente, la seconda solo in certe cose di grande importanza, che occorrono di rado; così si unisce il buon nome della virtù coll'utilità (104, 267). La buona disposizione naturale, l'educazione dell'intelligenza, la conoscenza degli uomini, l'attività ci conducono all'intento; ma c'è pur bisogno della fortuna; bisogna adattarsi volonterosi ad essa, non padroneggiarla; anche questa è una parte necessaria della pratica del mondo. Si dice che la vita è breve; pure è abbastanza lunga, quando non si perda il proprio tempo. All'eterno *Memento mori* dei moralisti e dei teologi codesto uomo di mondo per il primo contrappone come buono e salutare un *Memento vivere.* Tutti sappiamo di avere a morire, eppure viviamo, come se fossimo certi aver sempre a vivere; così ha disposto la natura, perché il corso e l'ordine della macchina mondana lo esige; poiché se pensassimo sempre alla morte, il mondo sarebbe pieno di ignavia e di torpore (160). Lo spirito dell'uomo è spinto verso ciò che è terreno: « I filosofi e i teologi e tutti gli altri che scrivono le cose sopra natura o che non si veggono, dicono mille pazzie; perché in effetto gli uomini sono al buio delle cose e questa indagazione ha servito e serve più a esercitare gl'ingegni che a trovare la verità » (125). Egli non nega codesto mondo soprannaturale e ne' suoi scritti si leggono in numero bastante espressioni pie e religiose, le quali però hanno molto il carattere di pure formule. A questa mente chiara e positiva ripugna il penetrare nelle regioni dell'incerto, sicché le lascia

inesplorate: il suo contegno e le sue interpretazioni dei fatti non ne sentono l'influsso, riposano su fondamenti naturali. Egli riconosce pienamente la forza, che la fede esercita, la sua importanza come fattore storico e se ne spiega l'efficacia (1); l'uomo saggio perciò si acconcia a questa forza: « Non combattete mai con la religione, né con le cose che pare che dependano da Dio; perché questo obietto ha troppa forza nella mente degli sciocchi » (253). Approva il culto di Dio, solo in misura ragionevole, biasima la superstizione, deride gli astrologi; ma, come il Machiavelli, è convinto dell'esistenza degli spiriti dimoranti nell'aria, che stanno in relazione cogli uomini, e crede di avere di ciò la più sicura esperienza (211).

I suoi desiderî non sono meno patriottici che quelli del Machiavelli; ma s'accorge della loro inattuabilità al presente, e di un lontano avvenire non si occupa, perché è oscuro. Anch'egli vorrebbe vedere l'Italia liberata dai barbari; anch'egli vorrebbe vedere annientato il dominio dei preti (236); ma la sua posizione al servigio di due pontefici lo costrinse, per motivi personali, a promuoverne la grandezza: « e se non fussi questo rispetto, amerei più Martino Lutero che me medesimo; perché spererei che la sua setta potessi ruinare o almanco tarpare le ale a questa scelerata tirannide de' preti » (28, 346). Vorrebbe veder libera la sua città, ma ha poca fiducia, perché essa è vecchia e non capace di grandi riforme, ed egli è convinto che anche il regime di governo da lui con tanta arte ed acutezza escogitato non possa essere tradotto in atto. Riconosce che anche le città e gli stati sono mortali (189) e rimpiange la sorte del cittadino, che vive in siffatta età di decadenza della sua patria; ma ciò non si può mutare, è una sventura personale, poiché alla città accade solo ciò che le doveva accadere secondo il corso delle cose. Onde egli accetta questa condizione con un sospiro e diventa egli stesso uno strumento del despotismo. Ed anche per ciò ha pronta la giustificazione: è dovere dei buoni cittadini, quando la loro patria cade nelle mani di tiranni, il procurar di ottenere un influsso su questi a fin di bene, ed è nell'interesse della città, che il tiranno sia circondato da uomini onesti (220).

Quando nell'autunno del 1529 l'esercito imperiale si avvicinava a Firenze, egli abbandonò la sua villa e si recò a Bologna; ne seguì, che in città, dove era sempre rimasto sospetto, lo si dichiarò

ribelle e gli furono quindi confiscati i beni (il 17 marzo 1530). Ciò influì decisivamente sulla sua risoluzione; recatosi a Roma, offerse i suoi servigî a papa Clemente VII, che, dopo la capitolazione di Firenze (10 agosto 1530), lo pose insieme con Baccio Valori, Francesco Vettori e Roberto Acciaiuoli a capo del governo. Nei consigli, che allora (1531) mandava a Roma, si mette interamente dal lato dell'assolutismo, che prima aveva così spesso designato come dannoso ed impossibile per Firenze; tuttavia mette in guardia contro provvedimenti, che inaspriscano il popolo. Ma trovandosi in istrettezze pecuniarie desiderava un ufficio, che dal papa gli era stato già prima promesso, sicché nel maggio 1531 andò governatore a Bologna. Nel 1532 ebbe gran parte nella riforma del governo di Firenze e dopo la morte di Clemente (1534), tornò in patria, dove entrò fra i consiglieri del duca Alessandro, ed assunse la poco bella parte di difendere a Napoli il tiranno, quando nel 1535 i fuorusciti fiorentini presentarono colà a Carlo V le loro lagnanze contro di lui. Nel 1537, dopo l'uccisione di Alessandro, fu uno di quelli, che compirono l'inalzamento di Cosimo. Le vecchie idee liberali risorsero in lui, che sperava di limitare l'autorità assoluta del principe colla costituzione di un senato, ma i suoi sforzi sortirono cattivo esito ed egli stesso perdette ogni influsso. Da allora in poi visse fino alla morte (maggio 1540) per lo più nella sua villa di Arcetri, occupato nella sua opera più importante, la *Storia d'Italia.*

Il Guicciardini comincia la sua storia là dove finisce quella del Machiavelli, coll'anno 1492, e la chiude col 1534, colla morte di Clemente VII, quando, dopo il ripetuto avvicendarsi della preponderanza tra Francia e Spagna, si stabilì durevolmente quella di quest'ultima. Così qui ci si presenta dinanzi allo sguardo nella sua interezza il periodo della sventura nazionale d'Italia, che nel racconto del Machiavelli si era veduto a poco a poco apparecchiarsi. Mentre per lo addietro in Italia si scrivevano storie delle singole città e de' singoli stati, sia pure con molteplice riguardo a tutto il paese, il Guicciardini per primo abbandonò questo ristretto punto di vista, trattò la storia d'Italia in tutto il suo complesso e facendo così, seppe liberarsi da ogni interesse particolare e dar sempre ai fatti il loro pieno valore. La storia di un paese diviso in numerosi stati svoltisi separatamente e di un tempo pieno di viluppi imbarazzanti, era tema assai difficile; ma il Guicciardini vi ha

infuso ordine e chiarezza, per quanto era possibile. Egli osserva ancora la successione annalistica, anzi più severamente che nell'anteriore *Storia Fiorentina*; la maggior varietà della materia sembrava richiedere una maggiore scrupolosità nell' osservanza della cronologia. Codesto far punto al principio dell'anno, codeste interruzioni frequenti di un racconto disturbano, quando si desidera seguire un determinato svolgimento, ma ci tengono invece continuamente presente la situazione di tutto il paese. Con largo sguardo il Guicciardini abbraccia la gran massa degli avvenimenti, fa risaltare nei fatti, che si svolgono l' uno accanto dell' altro, le relazioni ed i reciproci influssi e fa passare per lo più con destrezza dall'una all'altra cosa. Il Ranke paragonò la composizione dell'opera a quella dell'*Orlando Furioso*; come l'Ariosto, il Guicciardini tien sempre in mano tutte le fila de' suoi racconti, le spezza e le riannoda poi, secondo che richiede il processo dell'azione; ma certo lo storico non ha nel regno del reale la libertà necessaria a rendere questa vicenda così varia e attraente, come la rende il poeta nel regno della favola.

Come a base della *Storia Fiorentina*, così della *Storia d'Italia* sta la più accurata ricerca; la raccolta dei materiali, che ancor si conserva, lo prova in maniera lodevolissima. Il giudizio sulle cose è sempre spassionato, imparziale, pieno di senno politico; la condotta dei governanti, gli errori e gli sbagli, dai quali tanti mali ebbero origine, sono sottoposti alla critica opportuna; egli non risparmia nessuno, neppure quelli, che aveva servito personalmente. Se non che nel Machiavelli questo biasimo sarebbe stato più vivace e personale: « mi sfogo accusando i principi, che hanno fatto tutti ogni cosa per condurci qui », scriveva quest'ultimo verso la fine del 1525, quando si accingeva a continuare la sua storia. Il Guicciardini non accusa, ma ritrae e critica e, come la sua disapprovazione, così anche il suo plauso è freddo; egli vede chiaramente tutti gli errori, che si sono commessi a Firenze dopo la rivoluzione del 1527, e nulla dice dell'eroismo, con cui la città sostenne l'assedio. Il suo tempo gli porge sì pochi esempî di abnegazione, che il suo bene sperimentato scetticismo crede appena a questa. Dovunque vede solo in gioco motivi personali.

Qui, nella motivazione, è la vera arte del Guicciardini. Lo distingue di nuovo dal Machiavelli lo star tutto dentro alla realtà presente, che quegli considera sotto punti di vista generali; quindi

nel Guicciardini la maggiore correttezza nei particolari, ai quali si accosta senza nessun preconcetto. I sentimenti e le impressioni, che sono prodotti dagli avvenimenti e donde scaturiscono le azioni, i piani segreti dei governanti, le riflessioni e i motivi del pro e del contro sono svolti con maestria. Il perché delle azioni era il continuo problema di quei politici, che esercitavano intorno ad esso la loro acutezza, come si è visto nella corrispondenza fra il Machiavelli ed il Vettori. Occasione alla più splendida affermazione di una tale abilità si offriva anzitutto al Guicciardini al principio della sua opera. Quivi, con fine analisi psicologica indaga passo passo nello scompiglio degl'interessi e delle gelosie i motivi, che avevano determinato il contegno di ciascun principe. È uno dei più grandiosi ed istruttivi quadri storici; la catastrofe che colpisce l'indipendenza della nazione, è concepita in tutta la sua grande imponenza; dovunque si manifesta l'importanza decisiva del momento, il che dà rilievo ed interesse ad ogni particolare, ed i personaggi di questo dramma, Lodovico il Moro coll'interminabile trama delle sue menzogne e de'suoi intrighi, papa Alessandro colla sua avidità e la sua ambizione, Piero de'Medici, Alfonso di Napoli, il cardinale Giuliano della Rovere vivono ancora quali li ha disegnati il Guicciardini.

A questo scopo della motivazione psicologica servono anche principalmente i discorsi inseriti qua e là. In gran parte essi sono, almeno per il contenuto, autentici, quantunque abbelliti, e sono anche composti nello stesso senso in cui possono essere stati realmente pronunciati. Quivi si tratta di personalità contemporanee, onde all'autore poteva meglio riuscire di cogliere il tòno. Egli ama specialmente di drammatizzare di fronte ad una decisione importante il pro ed il contro in due discorsi contrapposti.

Lo stile di quest'ultima opera è divenuto, in confronto con quello delle anteriori, molto più pesante. Non mancano latinismi di costruzione, ma tuttavia si ha non tanto la forma allora dominante nell'organamento letterario del periodo, quanto piuttosto un'esagerazione della maniera stilistica, che appare già nella *Storia Fiorentina* del Guicciardini e che si fonda sulla forma stessa del suo pensiero. La sua osservazione abbraccia sempre le cose da tutti i lati ad un tratto, vuol esaurire tutte le varie circostanze per dare la motivazione nella sua interezza. Così le proposizioni principali sono caricate di numerose proposizioni secondarie, le cause degli

avvenimenti, i moventi delle azioni sono legati in lunghe serie per mezzo di gerundî e di participî. Questi interminabili periodi del Guicciardini sono famosi; essi divengono più pesanti specialmente verso la fine dell'opera e forse sarebbero stati semplificati in un'ultima revisione.

Degli scritti del Machiavelli solo pochi, né i più importanti, erano stati stampati durante la vita dell'autore, di quelli del Guicciardini nessuno affatto. La *Storia d'Italia* fu pubblicata nel 1561 ed allora soltanto sedici libri; gli ultimi quattro, che portano le traccie della mancanza di lima, nel 1564. Le molte altre sue opere vennero alla luce solo a'nostri giorni e fecero conoscere l'autore in tutta la sua importanza.

Il terzo scrittore politico fiorentino, Donato Giannotti, si accosta nel modo di sentire più al Machiavelli, di cui studiò diligentemente le opere, che al Guicciardini, col quale a sua volta si accorda spesso nelle teorie. Nato di famiglia poco ragguardevole il 27 novembre 1492, ottenne nel 1527 (23 settembre) dopo la morte di Francesco Tarugi, l'ufficio già occupato dal Machiavelli, il segretariato dei Dieci, e si adoperò con zelo per la difesa della città. Dopo la capitolazione sarebbe stato pronto, come il Machiavelli nel 1512, ad entrare al servizio del vincitore, ed a tale scopo si recò a Roma con una commendatizia di Girolamo Benivieni (del 27 settembre 1530) a Jacopo Salviati, forse nella speranza che si mantenesse il regime repubblicano e che si ascoltassero i suoi consigli. Invece fu confinato prima in un territorio fra sei e venti miglia da Firenze e poi (dal 1533 alla fine del '35) a Bibbiena, dopo di che gli si permise di dimorare novamente nel suo possedimento di Comiano. Frutto di un anteriore viaggio a Venezia fu il suo scritto *Della Repubblica de' Viniziani* in forma di dialogo fra Trifone Gabriello ed il fiorentino Giovanni Borgherini, composto già nel 1526, ma rimaneggiato nel 1530. Egli descrive con gran diligenza le istituzioni della repubblica, specialmente il complesso sistema di elezione dei magistrati, e studia storicamente il nascere delle singole istituzioni. La costituzione di Venezia, per la quale egli per primo usa il paragone divenuto famoso della piramide, sembra a lui, come al Guicciardini, la più perfetta; vi trova a pena da scartare qualche cosa. Perciò i suoi disegni per le riforme della repubblica fiorentina sono interamente foggiati su questo modello, al quale si attiene molto più fedelmente

che il Guicciardini stesso: così nel *Discorso sopra il fermare il governo di Firenze*, che nel 1527 indirizzò al gonfaloniere Niccolò Capponi, così nei quattro libri *Della Repubblica Fiorentina*, che scrisse durante l'esiglio, come pare nel 1531.

Il soddisfacimento dei desideri e delle aspirazioni dei diversi ceti, della brama di libertà nella moltitudine, della maggiore o minore ambizione dei singoli cittadini, soddisfacimento cui il Guicciardini attribuiva una speciale importanza, diviene per il Giannotti a dirittura la base delle considerazioni, poiché solo per mezzo di esso si può assicurare stabilità all'edificio dello stato. La forma di governo mista, alla foggia veneziana, adempie perfettamente a questa condizione e presenta guarentigie contro l'assolutismo dei magistrati, in che appunto peccavano le costituzioni fiorentine anteriori. È un *corpo piramidato*, che ha la base nel gran consiglio, che salendo si restringe nel senato ed in un collegio ed al vertice mette capo nel gonfaloniere a vita; quest'ultimo ufficio, come quello del doge, possiede non tanto autorità prevalente, quanto splendore ed onore, essendo in esso personificata la maestà dello stato. Il principio fondamentale della costituzione è questo, che il numero ristretto consiglia ed eseguisce, ma non decide; ciò spetta dietro iniziativa di quello, al numero maggiore, al senato ed al gran consiglio; così diviene impossibile l'arbitrio e l'intrusione dei privati interessi. Consiglio, deliberazione ed esecuzione nelle stesse mani sono assolutismo.

Il Giannotti non possiede l'originalità del Machiavelli e del Guicciardini, e neppure l'energia di stile del primo, né la precisione del secondo. La sua esposizione è talvolta prolissa e pecca in ripetizioni; né egli fonda il suo sistema su di un'argomentazione così penetrante ed universale, giudica piuttosto esteriormente secondo gli effetti, che si sono veduti. Il merito principale de'suoi scritti consiste nella descrizione accurata delle istituzioni che sono o furono in passato in vigore, e nella critica di esse, la quale egli esercita in una maniera così ampia ed istruttiva, come nessuno de' suoi predecessori aveva fatto.

Repubblicano per convinzione profonda, egli sperava di vedere attuate le sue idee. Credeva che, se gli affari fossero stati meglio condotti, Firenze sarebbe uscita vincitrice dalla lotta del 1529 ed avrebbe acquistata eterna gloria; adesso egli pensa che l'oppressione tirannica debba presto condurre ad una nuova rivoluzione nella città, e che allora si eviteranno gli errori dei governi pas-

sati. La sua costituzione eliminerà ogni pericolo interno, la milizia ogni esterno, e se la fortuna concederà alla città di ottenere una sola vittoria con armi proprie, la sua gloria toccherà il cielo (*Della rep. fior.*, IV, 7): « E non saria, egli dice con entusiasmo, maraviglia alcuna se Firenze diventasse un' altra Roma, essendo il subietto, per la frequenza e la natura degli abitatori e fortezza del sito, d'uno imperio grandissimo capace ». Ma la rivoluzione non ebbe luogo. Nel 1535, dopo la morte di papa Clemente, indirizzò a Paolo III un *Discorso delle cose d'Italia*, in cui mostrava come il re di Francia desiderasse la guerra, ma come potesse condurla solo in Italia e coll' aiuto de' principi italiani, come all'incontro l'imperatore desiderasse la pace, quale il mezzo migliore per raggiungere il suo scopo, la sottomissione di Milano e la intera dominazione della penisola. Le potenze italiane dovevano prevenire questo pericolo, mantenere la loro indipendenza o riacquistarla, prima che fosse troppo tardi, mediante la lega con la Francia, che sarebbe stata contenta di umiliare l'imperatore, e che non aspirava più a dominio in Italia, e la lega col re d'Inghilterra potente per le sue ricchezze. Questo è il partito che l'autore ritiene ragionevole, ma prevede, che per comodità sarà preferita la pace foriera di schiavitù. Così accadde infatti; ancora nello stesso anno il ducato di Milano per la morte di Francesco Sforza (1° novembre 1535) pervenne nelle mani dell' imperatore, la cui azione era ormai onnipotente.

Dopo l'uccisione di Alessandro de'Medici il Giannotti venne, sul principio del 1537, a Firenze, ma ne partì pochi giorni appresso, vedendo minacciata la propria libertà, e si recò a Bologna, dove si trovavano i più ragguardevoli esuli. Nel maggio fu ancor una volta a Firenze, mandato dal cardinale Salviati, in occasione delle trattative infruttuose coll' ambasciatore imperiale e pare che sia stato poi presente alla giornata di Montemurlo, dove, dopo scaramuccie insignificanti, Filippo Strozzi fu fatto prigione il primo agosto. Egli andò di nuovo a Bologna ed al principio del 1538 a Venezia. Entrato al servizio del cardinale Niccolò Ridolfi, il quale era uno dei capi de' fuorusciti fiorentini, visse con lui dal 1543 al 1545 a Vicenza, diocesi di lui, poi per lo più a Roma, dove fu in intima relazione con Michelangelo. Dopo la morte del cardinal Ridolfi, si acconciò col cardinale Francesco di Tournon, cui accompagnò più volte in Francia. Nel 1563 pose di nuovo

stabile sede a Venezia, visse indipendente, tranquillo e felice, provveduto di sufficienti entrate per i beneficî del cardinale Ridolfi ed occupato nella cura delle sue nipotine. Più tardi (1566) lo troviamo a Padova, e nel 1571 Pio V lo chiamò a Roma come segretario dei Brevi; ma per l'età sua avanzata si mostrò inetto, onde fu tosto destituito. Morì a Roma nel 1573.

Negli ultimi suoi anni il Giannotti fu poco fecondo come scrittore; non fece quasi che rielaborare le sue opere anteriori. Nel 1540 diede alle stampe il dialogo *Della repubblica de' Viniziani* e due anni prima aveva scritto al Varchi (il 10 luglio 1538): « Poi che non possiamo ragionare de'fatti nostri, ragioneremo di quelli d'altri e non saremo banditi da casa ». Infatti egli ebbe sempre cura di tener nascosta la sua opera sulla repubblica fiorentina, nella quale parlava con grande severità della tirannia medicea, la mostrò solo agli amici più fidati e non ne diede copia a nessuno; essa apparve per la prima volta solo centocinquant'anni dopo la sua morte. La scienza politica traeva nutrimento dalla realtà; la libera vita pubblica la aveva creata a Firenze e quivi essa morì con quella per risorgere più tardi in un'altra repubblica.

XXIII.

Il Bembo.

Girolamo Fracastoro sul principio del secondo libro del suo poema *De morbo gallico*, lamenta le molte sventure, che in breve tempo hanno colpito l'Italia, la perdita dell'avita potenza, la sottomissione agli stranieri, guerra, malattie, saccheggi di città, rovina di troni, innondazioni, fame. Ma egli si consola: questa età ha pure avuto anche la gloria di aprire all'umano ardimento l'immenso mare in tutta la sua estensione e di portare la coltura all'altezza di una splendida perfezione. È risonato il canto di un Pontano, di un Bembo

e di tanti altri che i secoli venturi porranno accanto ai grandi antichi, ed a Roma regna un Leone,

> Unus, qui aerumnas post tot longosque labores
> Dulcia iam profugas revocavit ad otia Musas.

La superiorità della coltura deve compensare gl'Italiani delle loro tristi condizioni politiche, ed il Vida alla fine del secondo libro della sua *Poetica* cantava:

> Artibus emineat semper studiisque Minervae
> Italia et gentes doceat pulcherrima Roma,
> Quandoquidem armorum penitus fortuna recessit...

Da Leone X prese nome questa età, nella quale l'arte e la poesia italiane, fecondate dagli studî classici, si allietarono di una seconda fioritura, perché Leone X fu non l'unico, ma il più splendido tipo del principe mecenate ed amante del bello. In Roma stessa lo aveva preceduto papa Giulio II, cui spetta in gran parte il merito di aver riuniti da ogni regione d'Italia quegli eccellenti artisti e di aver posto mano a grandiosi lavori. Leone X, Giovanni de'Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, portava seco dalla famiglia paterna le inclinazioni artistiche e letterarie. Dopo la sua elezione (1513) uno de'suoi primi atti di governo, ancor innanzi che lasciasse il conclave, fu la scelta a suoi segretari dei due più eleganti latinisti, il Bembo ed il Sadoleto. La sua liberalità non aveva confini, onde morendo (1521) lasciò debiti colossali. Tuttavia il suo gusto non era punto esclusivo; gli piaceva il buon umore anche se provocato da scherzi sguaiati; formavano la sua delizia le commedie scollacciate, come la *Calandria* del Bibbiena ed i *Suppositi* dell'Ariosto, ovvero i buffoni, come fra Mariano, Camillo Querno, detto l'Archipoeta, od il Baraballo, l'abate di Gaeta, che egli fece condurre in trionfo su di un elefante, coronato di cavolo e di alloro. Da vero fiorentino e da vero Medici egli sapeva, secondo le esigenze del momento, fare solenni e dignitose comparse, nelle quali era in tutto il vicario di Cristo, od abbandonarsi liberamente allo scherzo ed al motteggio. Certo bramava splendore e gloria, bramava l'inalzamento della sua famiglia, ma anche il piacere: « Lasciaci godere il papato, poiché Dio ce l'ha dato », avrebbe detto dopo la sua elezione al fratello Giuliano. Volentieri e con vivo interesse si occupava dell'ordinamento di feste; amava il gioco, i banchetti,

sebbene per sé stesso fosse sobrio, e trovava uno speciale diletto nella caccia. La sua devozione era esteriormente grande; diceva ogni giorno la messa e digiunava due o tre volte per settimana; ma odiava i monaci colle loro continue esortazioni alla penitenza, colla noia che gli procuravano, e codesto odio fu accresciuto dal monaco tedesco, che così bruscamente gli turbava la sua vita gaudente e la cui importanza egli intese tanto poco quanto la maggior parte degli Italiani di quel tempo.

L'onnipotenza del papato sembrò personificarsi ancor una volta in Leone e la sua maestà manifestarsi in isplendidi spettacoli, in grandiosi edificî, in magnifiche creazioni artistiche, ed ottenne una vittoria nel concilio Laterano; ma l'anno stesso, in cui questo fu chiuso (1517), Lutero affiggeva le sue tesi contro le indulgenze alla chiesa del castello di Wittenberg. E la speranza di pace, che l'avvenimento al trono del figlio di Lorenzo aveva in molti destato, rimase in gran parte delusa. Anche Leone, ondeggiando fra Spagna e Francia, seguì la malfida politica dei piccoli principi, e nella guerra d'Urbino (1517) strappò al duca il suo stato in favore del nipote Lorenzo, lasciò devastare dai suoi soldati l'infelice paese e per questa cattiva causa spese le entrate della Chiesa. Vendicò crudelmente nel sangue la congiura del cardinal Petrucci contro la sua vita e se ne valse per estorcer danaro dai pretesi complici. Il continuo bisogno di quattrini lo condusse a violazioni del diritto, alla vendita degli ufficî, dei cappelli cardinalizî, delle prelature. Leone non fu principe né grande, né buono, ed ancor meno un buon papa; ma la sua coltura, la sua affabilità, il suo amore per l'arte, il suo vivo sentimento del bello, la generosa protezione di quelli, che lo incarnavano nelle loro creazioni, sebbene anche per questo egli distraesse dal loro vero scopo i beni della Chiesa, hanno nella storia circondato la sua figura di un'aureola di gloria. Quivi apparve di nuovo ciò che i poeti del rinascimento avevano così spesso annunciato, essere la loro penna quella che assicurava a' principi la gloria tra le generazioni avvenire.

Ogni nuova spinta ad un più largo incremento degli studî classici è caratterizzata da un interesse singolarmente vivo per il greco; così fu per il Petrarca ed il Boccaccio, così al tempo del Crisolora, del Filelfo, del Guarino, dell'Aurispa, così di nuovo anche adesso alla fine del secolo XV ed al principio del XVI. Mancavano ancora edizioni degli autori greci nella lingua originaria; quando apparve

Aldo, ne esistevano soltanto quattro. Aldo Pio Manuzio da Sermoneta presso Velletri (1450-1515) si accinse all'impresa gigantesca di rendere generalmente accessibili per la prima volta i più degli scrittori greci ed inoltre in forma più comoda i latini. Intorno al 1490 organizzò a Venezia la sua famosa tipografia, dalla quale nel 1494 uscirono i primi libri greci, nel '95 la prima opera importante, l'*Organon* di Aristotile. Egli introdusse per le edizioni il maneggevole formato in ottavo, inventò ed usò gli eleganti tipi corsivi ad imitazione del carattere manoscritto (del Petrarca). A Venezia fondò un'accademia di filelleni insieme col greco Giovanni Gregoropulos e con Scipione Fortiguerra da Pistoia, il quale, grecizzando il suo nome, si chiamò nell'accademia Carteromaco. Gli statuti, compilati da quest'ultimo in lingua greca, stabilivano, che i membri dovessero parlare soltanto greco; chi trasgrediva questa legge, doveva pagare una piccola ammenda e col denaro raccolto Aldo ordinava poi un banchetto comune. Codesti accademici ed altri segnalati grecisti e latinisti del tempo dedicavano la loro operosità alla costituzione ed alla correzione dei testi di Aldo; accanto al Carteromaco, Varino Favorino (Guarino da Favera presso Camerino), il Bembo, il Navagero, i greci Marco Musuro, Demetrio Doucas ed altri. Leone X prese volonterosamente questi sforzi sotto la sua protezione, rinnovò ad Aldo il privilegio già concedutogli dai pontefici precedenti per i suoi tipi, e la prima edizione di Platone nel testo originale, la quale vide la luce presso Aldo nel 1513, fu dedicata al papa con una bella elegia greca del Musuro. Leone fece venire a Roma quest' ultimo e Gio. Lascaris, e fondò sul Quirinale uno speciale istituto, dove un certo numero di giovani greci ricevevano ospitalità, vitto ed educazione. Questo favore, che il pontefice concedeva agli studî greci, indusse anche il cretese Zaccaria Calliergi, il quale come Aldo aveva in Venezia la sua tipografia, a trapiantarsi a Roma.

Papa Leone amava la poesia latina e vi si provò talvolta egli stesso componendo alcuni versi. Fu questo il tempo, in cui in Italia s'imitarono colla maggior perfezione gli antichi, in cui la poesia latina raggiunse il più alto grado di correttezza, di eleganza, di lindura, mentre d' altra parte solo di rado possedeva ancora alcunché di quella freschezza ed originalità, che abbiamo trovata nel Pontano. Roma era il centro di quei latinisti e di là splendeva loro il sole dei favori; ma i principali fra essi ebbero

loro patria nell'Italia superiore. A Ferrara compose le sue elegie ed i suoi epigrammi Ercole Strozzi, figlio di Tito Vespasiano, nato nel 1471. Celebrò la duchessa Lucrezia Borgia e per piacere a lei fece in una lunga poesia deploratoria l'apoteosi di suo fratello Cesare. Dal 1498 al 1506 tenne l'ufficio di giudice de'Savî, cioè di capo dell'amministrazione comunale in luogo del vecchio suo padre, e lo depose dopo la morte di questo per dedicarsi di nuovo interamente alle occupazioni letterarie; ma appena due anni dopo, la notte del 6 giugno 1508, fu assassinato sulla strada, come si credette, in seguito alla gelosia di un potente personaggio, cioè del duca Alfonso, gelosia che lo Strozzi avrebbe suscitato sposando la bella Barbara Torelli (il 24 maggio). Giovanni Cotta da Vangadizza presso Legnago, andò nel 1503 a Napoli per istringere relazione col Pontano ed imparare da lui, appartenne all' accademia fondata dal condottiere Bartolomeo d'Alviano e voleva, dopo la battaglia sull'Adda, seguirlo nella prigionia francese. Non essendogli stato concesso ciò da'nemici, andò invece per incarico dell'Alviano a papa Giulio e morì ventottenne durante questa missione a Viterbo di peste, nel 1510. Poche poesie di lui sono rimaste; famosa divenne una voluttuosa elegia *Ad Lycorim*, sul gusto del Pontano. I tanto ammirati versi latini del Bembo mostrano insieme con una forma studiata la stessa mancanza di contenuto che i suoi versi italiani. Maggiore intimità e calore hanno le elegie del nobile veneziano Andrea Navagero, il quale, nato nel 1483, succedette nel 1515 al Sabellico, come bibliotecario della preziosa libreria già del Bessarione a S. Marco e come istoriografo della repubblica, dimorò per tre anni, dal 1525, in Ispagna come ambasciatore e morì l'8 maggio 1529 a Blois, oratore presso il re di Francia. Tra le innumerevoli egloghe, che furono composte in quel tempo, le sue si distinguono per il loro carattere meno convenzionale; così quella intitolata *Jolas*, nella quale il pastore narra, come vedesse per la prima volta la sua Amarillide ed essa lasciasse cadere la sua ghirlanda quale segreto pegno d'amore. Ancor più originali ed efficaci per la loro naturalezza sono le piccole scene idilliche ed i quadri campestri, che il Navagero ama disegnare in forma di epigramma. Vi troviamo, per es., la rappresentazione del luogo di riposo presso alla fontana dolcemente fresco, mentre all' intorno arde il meriggio: *Et gelidus fons est et nulla salubrior unda*; la promessa dei doni, che il pastore vuol portare dalla città alla sua Leucippe e che

ella, sfuggendo di soppiatto alla madre, deve ricevere la sera fra gli avellani: *Cum primum clauso pecus emittetur ovili*; la Jella, che, cogliendo fiori nel giardino, trova fra le rose Amore ed inavvedutamente lo intreccia nella ghirlanda: *Florentes dum forte vagans mea Hyella per hortos*; o la preghiera alla notte di nascondere la sua visita all' amata: *Nox bona quae tacitis terras amplexa tenebris.* Manifestamente queste poesiole servirono di modello a Marco Antonio Flaminio per gli epigrammi idillici alla fine del terzo libro de' suoi *Carmina*; anche quivi si trovano tratti graziosi, ma il Flaminio non vi uguaglia il Navagero. All'incontro assai belle, piene di una dolce e seducente onda di tenera melanconia sono le elegie pastorali del Flaminio ed i suoi epitafî del IV libro per Jella morta giovinetta consunta dall'amore per Jola, quando questi, per desiderio del padre, sposò contro sua voglia Nisa. M. A. Flaminio, figlio di Giannantonio, il quale fu pure poeta latino, nacque a Serravalle nel 1498, andò appena sedicenne a Roma alla corte di Leone X, in un viaggio a Napoli imparò a conoscere il Sannazaro, dimorò nel 1515 ad Urbino in casa del Castiglione, studiò poi a Bologna e, ritornato nel 1519 a Roma, fu prima al servizio del protonotario Sauli, poi del datario Giberti, cui seguì anche nella sua diocesi a Verona. Dal 1538 al 1542 visse nell'Italia meridionale, massime a Napoli ed a Caserta, per ristabilire la sua malferma salute; quivi si trovava (*in valle Taburni*), quando compose le sue poesie per Jella. Spirito puro e serio, si diede sempre più fortemente alla pia meditazione; a Napoli entrò in relazione con Juan de Valdés e, nel suo vivo bisogno di religione, si sentì attratto dalle dottrine dei riformatori; ma, poiché ebbe lasciata quella città, il cardinal Polo a Viterbo lo ricondusse di nuovo all'ortodossia; rimase quindi al servizio di lui, lo seguì nel 1545 al concilio di Trento e morì in sua casa a Roma il 18 febbraio 1550. Da Trento aveva indirizzato al suo benefattore, il cardinale Alessandro Farnese, la sua parafrasi di trenta salmi in versi giambici.

Le poesie latine più estese appartengono al genere didattico o trattano argomenti religiosi. Girolamo Fracastoro veronese, nato nel 1483, ebbe gran fama come medico e fu uno dei più distinti eruditi del suo tempo; prese parte, come il Cotta, all'accademia di Bartolomeo d'Alviano e lo seguì nelle sue spedizioni militari. Dopo la battaglia sull'Adda fece ritorno in patria. Paolo III lo creò

medico del concilio di Trento e si servì di lui per riuscire a trasportare il consesso a Bologna col pretesto del pericolo di peste (1547). Il Fracastoro visse alternatamente a Verona stessa e nella sua villa sul colle di Incaffi presso il lago di Garda, dove morì il 6 agosto 1553; nel 1559 gli fu eretta a Verona una statua. Il suo poema in tre libri *De morbo gallico*, dedicato al Bembo, tratta dell'origine e dei sintomi della malattia e dei mezzi di cura. L'ornamento poetico consiste nella inserzione di descrizioni della natura e di favole di origini, alla foggia del Pontano, cui il Fracastoro prese a modello e cui superò nella correttezza della forma, ma non raggiunse affatto nella grazia dell' invenzione. Una generazione, che aveva conseguito una tale abilità nel maneggio della lingua morta, si sentiva attratta dalla poesia didattica appunto anche per le gravi difficoltà, che questa presentava, quando si occupava di argomenti non trattati dagli antichi, pur volendo rimanere sempre elegante e chiara. Così il Vida ne' suoi poemi didattici, i due libri sulla coltura dei filugelli (*Bombyces*), i tre libri sulla poesia epica (*Poetica*), si muove con la più grande facilità in una forma sempre garbata di esposizione, sempre imaginosa e perspicua nell'espressione. Opera mirabile è specialmente il poema sul gioco degli scacchi (*Scacchia ludus*), nel quale una partita a scacchi fra Apollo e Mercurio è descritta come una vera battaglia con tutte le sue incertezze e le sue vicende e le figure appaiono continuamente come persone vive nelle loro diverse posizioni.

Poco della generale aspirazione alla perfezione della forma, anzi trascuranza di questa ed invece uno spirito tutto rivolto al contenuto troviamo nel grande poema filosofico-didattico di Marcello Palingenio Stellato. Verosimilmente si chiamava così per anagramma un Pier Angelo Manzolli da La Stellata nel Ferrarese. La notizia, che egli fosse medico di Ercole II di Ferrara, non ha sufficienti guarentigie di esattezza; certo però egli ha specialmente lodata la professione di buon medico fra quelle, che il saggio può abbracciare (l. X) e dedicò a quel duca l'opera sua; questa dunque non può aver veduta la luce prima della fine del 1534, quando quegli venne al governo; composta fu, secondo le allusioni storiche (alla fine dei l. VIII, IX, X), fra il 1528 ed il 1530. Egli la intitolò *Zodiacus Vitae* e diede come soprascritta a ciascuno dei dodici libri il nome di una delle costellazioni dello zodiaco, secondo il proemio poetico di Tommaso Scaurano, perché la vita

guidata per la via della sapienza splende come il sole nel percorrere lo zodiaco. L'autore dà istruzioni di vita saggia e quindi felice, insegna morale, metafisica, cosmologia, senza un giusto ordine, con continue digressioni e molte ripetizioni; si muove spesso fra luoghi comuni, ma ha anche alcuni pensieri ed alcuni tratti originali ed arditi, specialmente sull'origine del male, sulla relazione fra Dio e l'uomo. Come tanti in quel tempo non ha riguardi nelle affermazioni della ragione, ma non isconfessa mai il dogma, che si lasciava tranquillamente sussistere, senza rilevare la contradizione. Così fecero il Machiavelli, il Guicciardini, il Pomponazzi. « È eterno il cielo? » domanda Palingenio (XI). La ragione vuole così; ma la religione comanda di negarlo: *Succumbat ratio fidei et captiva quiescat.* Alla morale si collega un'aspra satira contro i potenti, contro gli ecclesiastici, anche, con invenzione lucianesca, contro i monaci di un determinato convento di Rimini (fine del IX l.) e contro papa Clemente, che si prepara a combattere Lutero non con argomenti, ma colle armi; ma a questo proposito non tralascia neppure di scagliare una pietra contro Lutero (fine del l. X). Egli distingue sapienza e scienza e disegna una viva caricatura del *praeceptor*, del professore umanista, che insegna alla gioventù favole vane e lascive e la corrompe (l. IX).

Come spesso in quel tempo, come nel Fregoso, nel Folengo, nel Trissino ed in altri, così nel Palingenio appare la tendenza a personificare le sue idee e a designarle con nomi greci significativi. Timalphes, figlio di Arete, lo ammaestra e gli serve di guida nel regno della luna; egli chiama Sarcotheos Lucifero, il principio del male, e Typhurgos, Aplestos, Philocreus, Miastor i quattro demoni, che, in forma di terribili re, signoreggiano sotto di quello nelle quattro plaghe del cielo e rovinano col vizio l'umanità. Ma questi sono per lui qualche cosa di più che allegorie e simboli. Egli crede a'demonî, agli spiriti buoni e cattivi, che in numero infinito popolano gli elementi, gli astri, del pari che il mondo sopraceleste della pura luce. E crede all'astrologia ed alla magia; gli spiriti, che stanno sotto i cieli, hanno relazione cogli uomini, parlano con loro, li amano; noi abbiamo forza di costringerli, di renderceli servizievoli ed il demonio Sarracilo racconta (X), come un tedesco lo tenesse prigioniero in una fiaschetta, finché questa si ruppe ed egli divenne libero. Così questo poema ci rispecchia compiutamente nei suoi diversi elementi il modo di considerare il mondo proprio del

tempo, il risorto sapere classico, i primi ardimenti della ragione, che tenta liberarsi, e la superstizione. Con questa però si congiunge nell'autore un vero sentimento religioso, un'ardente aspirazione verso il cielo, la quale trova talvolta lo slancio libero dell'inno e solleva il lettore dall'arida didattica. Alla fine il Palingenio dirige il suo libro ai buoni ed ai dotti e lo eccita a ricercare popoli e regni diversi e a diffondere largamente il suo nome. Questo desiderio fu soddisfatto; appunto all'estero lo *Zodiacus Vitae* fu molto letto e tradotto nelle lingue volgari, mentre in Italia fu presto lasciato da banda. Il pubblico si scandolezzò dei difetti di forma e l'inquisizione vi trovò dottrine eretiche, anzi le ossa dell'autore furono (1549) disseppellite ed abbruciate.

Poco tempo dopo questo fu composto un altro poema filosofico, al cui autore doveva toccare una sorte ancora peggiore, i tre libri *De animorum immortalitate* di Aonio Paleario (Antonio Paleari) da Veroli nel Lazio. Esperto ciceroniano, professore di lingua latina e greca a Lucca (dal 1546), poi a Milano (dal 1555), egli fu intorno al 1567 citato come eretico dinanzi al tribunale dell'inquisizione a Roma, dove con coraggio e fermezza sofferse, vecchio settantenne, il martirio (3 luglio 1570). Ma il poema da lui dedicato al re de'Romani Ferdinando, spetta ancora ai suoi anni giovanili, quando a Padova coltivava l'amicizia del Bembo, poiché apparve stampato nel 1536, e non contiene nessuna traccia delle sue più tarde inclinazioni al protestantesimo. Per provare nel I libro l'esistenza di un dio e nel secondo l'immortalità delle anime umane, si serve, come egli stesso dice, degli argomenti degli stoici e dei peripatetici. Nel terzo libro, dove rappresenta il soggiorno delle anime nel mondo ultraterreno, segue le dottrine della Chiesa e le imaginazioni popolari, e quindi raggiunge una maggiore efficacia poetica: i segni precursori del giudizio finale, l'apparire della divinità, la risurrezione dei morti sono scene da lui dipinte con vivi colori. Rappresenta la beatitudine di lassù sotto le imagini sensibili del banchetto presso il re celeste e quivi, come altrove, chiama le cose con nomi classici, *voces rerum, non sensa secuti, Ipsa ut verba cadant numerosa et dulcia in aures* (I, 394).

Per la poesia narrativa religiosa i mezzi artistici dell'epica classica sembravano indispensabili e si usavano senza scrupolo, come fece il Sannazaro nel suo *De partu Virginis*. Giovanni Battista Spagnoli, detto Battista Mantovano (1448-1516), il quale apparte-

neva all'ordine carmelitano e nel 1513 ne divenne generale, fece uso di tali ornamenti pagani in modo eccessivo, specialmente nelle sue poesie, intitolate *Parthenicae,* sulla vita di Maria e di altre sante vergini e se ne giustificò nell'*Apologeticon*, che diresse contro i suoi critici. I poeti cristiani più antichi, egli dice, hanno certo evitato tali ornamenti, ma, poiché ora è decisa la vittoria della vera fede e la sconfitta dei demonî, si può servirsi senza pericolo dei loro nomi e presentare come trofei al Dio uno le bellezze dell'arte pagana. Nel *Joseph* del Fracastoro, il lavoro della sua vecchiaia rimasto incompiuto, la maniera della trattazione contrasta meno col soggetto, perché le storie dell'antico testamento pur sono più umane che divine. A questo proposito è caratteristico, come l'episodio della moglie di Putifarre, da lui chiamata Jempsar, abbia specialmente affascinato il poeta; quivi trovava un argomento di genere ovidiano e nel rappresentare la passione riuscì felicemente; della brutale Putifarre biblica fece una Fedra, che un fuoco infernale accende di amore irresistibile.

Ma quando una volta si voglia ritenere come giustificata l'impresa di spogliare la narrazione biblica della sua ingenua e commovente semplicità e di riprodurla con maggiore solennità e pompa, è d'uopo confessare, che il Vida vi è riuscito, come nessun altro. Marco Girolamo Vida (1490-1566), cremonese, appartenente alla congregazione dei Canonici regolari lateranensi, fu da papa Leone investito del priorato di S. Silvestro in Frascati, da Clemente VII eletto protonotario e poi vescovo d'Alba in Piemonte (1532). Dopo avere scritto già negli anni giovanili i suoi poemi didattici, cominciò per eccitamento di Leone X la *Christias*, la quale però non comparve se non nel 1535. Il poema canta in sei libri la passione e la risurrezione; tutto il restante della vita di Cristo ed in generale la parte essenziale degli evangeli è riassunta nei racconti di Giuseppe e di Giovanni dinanzi a Pilato (l. III e IV). La ricca, spesso magnifica esposizione non è però così pomposa come quella del Sannazaro, gli ornamenti non sono così accumulati, l'elemento classico-mitologico disturba meno, perché appare solo nella parola, non nella trattazione in senso più largo; i personaggi parlano un linguaggio meno altisonante e più adatto al loro carattere. In alcuni luoghi l'autore s'inalza ad un'intonazione patetica efficace, specialmente nella rappresentazione della trasfigurazione ed in quella della morte di Cristo.

L'uso dell'elemento classico-mitologico aveva anche in parte il suo motivo nell'aspirazione ad una perfetta purezza di espressione, nella cura scrupolosa di evitare tutto ciò, che non appartenesse alla tradizione antica. Ne nascevano, non appena si aveva a che fare con idee specificamente moderne, massime nella prosa, quelle prolisse e faticose circumlocuzioni, che divennero più tardi ridicole. Naldo Naldi nella *Vita Jannotii Manetti* (dopo il 1494) chiama il nuovo testamento « eam historiam, quae scripta est post Christi adventum quave actiones eius atque facta resque omnes ab eo gestae continentur, dum inter mortales in terris versaretur »; un monaco olivetano « quidam ex iis viris qui religioni nostrae vehementer addicti montem incolunt oleis refertum ». La signoria è per lui « collegium quod summo haeret magistratui » ed il gonfaloniere « summi magistratus princeps, et cui a vexillo iustitiae ferendo nomen est indictum ». Pietro Summonte, nella dedica della *Storia della guerra napoletana* del Pontano, credette di dover giustificare l'autore di aver usato nel senso moderno espressioni come *comes*, *marchio*, *dux*, *princeps*, ecc. Gli umanisti più antichi e così il Pontano si erano spesso, secondo il bisogno, arditamente foggiate nuove parole ed in generale scrivevano chiaro e semplice ed in brevi proposizioni. Cicerone era stato il modello prediletto, ma solo alla fine del secolo XV il ciceronianismo divenne idolatria e Paolo Cortese, cui il Poliziano combatté in nome della libertà stilistica, ne divenne il principale rappresentante, come più tardi nel secolo XVI specialmente il Bembo. Questi scrisse in periodi complessi, ciascuno dei quali con cadenza solenne doveva essere un' opera d'arte, le sue lettere e la sua storia veneziana, ma tuttavia egli non è così scrupoloso, come altri, nel nominare cose non classiche, manifestamente perché voleva tener conto dell'intelligibilità.

Se non che l'età, in cui la nuova letteratura latina aveva ancora per sé stessa un'alta importanza, volgeva lentamente alla fine; l'italiano veniva acquistando nell'opinione generale il posto di vera lingua letteraria nazionale. Indarno vi si opponevano alcuni, ai quali pareva vergognoso, che i libri dovessero avere comune colla plebe la parola e che non volevano rinunziare all'universalità della lingua; così Romolo Amaseo, che in un discorso tenuto a Bologna nel 1529 in occasione del convegno di Carlo V e di Clemente VII, augurava, dopo il consolidamento dell'impero romano allora seguito, anche la restaurazione della lingua romana, o Francesco

Florido Sabino, l'entusiastico panegirista del latino, il quale nella sua *Apologia adversus linguae latinae obtrectatores* pubblicata nel 1536 chiamava l'italiano « linguam non vulgarem, sed immundam, non barbaram, sed ipsam barbariem ». Il latino rimaneva l'organo della scienza e cessava di essere quello della letteratura. Ed in questo riconoscimento dei diritti dell'italiano il Bembo ha il merito principale; la sua difesa ed il suo esempio furono tanto più efficaci in quanto che egli stesso era maestro lodato di latina eleganza, onde si volgeva alla lingua materna non per necessità, ma per elezione. Negli endecasillabi *Ad Sempronium* scriveva:

Nam pol, qua proavusque avusque lingua
Sunt olim meus et tuus locuti,
Nostrae quaque loquuntur et sorores
Et matertera nunc et ipsa mater,
Nos nescire loqui magis pudendum est,
Qui Graiae damus et damus Latinae
Studi tempora duplicemque curam,
Quam Graia simul et simul Latina.

Nelle sue *Prose* diede la grammatica della lingua volgare, così che questa prese ormai posto accanto al latino non più come uso irregolare, ma come arte, ed egli e i suoi amici raccoglievano collo stesso zelo che i classici, i più antichi monumenti della letteratura italiana, e ne curavano la corretta pubblicazione.

Pietro Bembo era nato di nobile famiglia veneziana il 20 maggio 1470. Aveva appena otto anni, quando accompagnò suo padre Bernardo, ambasciatore a Firenze, onde quivi ebbe occasione, durante i due anni di soggiorno, di udir parlare quel dialetto, dal quale era sorta la lingua italiana scritta. Forse già allora apprese anche le prime idee del platonismo, poiché Bernardo Bembo era legato di stretta amicizia al Ficino ed agli altri accademici e nella sua casa avevano luogo discussioni filosofiche. Pietro studiò poi a Venezia, ma nel 1492 andò per due anni a Messina per impararvi a fondo il greco da Costantino Lascaris. Quando il padre fu dalla repubblica mandato quale Vicedomino a Ferrara, egli dimorò presso di lui in quella città dal 1498 al 1500, ed anche più tardi vi ritornò spesse volte; strinse amicizia col Tebaldeo, con Jacopo Sadoleto, con Ercole Strozzi, e si guadagnò in alto grado il favore della principessa, più tardi duchessa Lucrezia Borgia, colla quale

rimase in corrispondenza epistolare. La sua relazione con lei sembra proprio essere stata quella di un appassionato amore reciproco ed aver anche suscitata la gelosia del duca Alfonso.

I dialoghi sull'amore, intitolati *Gli Asolani*, che pubblicò nel 1505 e dedicò a Lucrezia Borgia, erano stati da lui cominciati già prima del 1498 e compiuti intorno al 1502. Mentre la regina di Cipro, Catarina Cornaro, celebra le nozze di una fra le sue dame, nel castello d'Asolo nel Trevisano, a lei donato dalla repubblica, quivi tre giovani veneziani s'incontrano in tre dame del seguito della regina, alle quali essi fanno la corte. Dopo il pranzo la piccola brigata scende nel magnifico giardino del palazzo e si pone a sedere al rezzo presso una fontana sotto gli allori. Gismondo propone di discutere sulla questione, se amore sia un bene od un male. Il melanconico Perottino prende la parola contro Amore, descrive i dolori di cui questo è cagione, e sostiene, che ogni male nel mondo muove da lui. Il dopo pranzo successivo si recano nel medesimo luogo e Gismondo tiene una lunga orazione in difesa di Amore, lo rappresenta come la fonte di ogni felicità e di ogni gioia. Il terzo giorno deve parlar Lavinello; ma la regina è intanto venuta a sapere di queste conversazioni e desidera prendervi parte; perciò anch'ella viene col suo seguito nel giardino. Lavinello mostra, come entrambi coloro che avevano parlato prima di lui, avessero torto; Amore non è né solo bene, né solo male; può essere l'uno e l'altro, secondo l'oggetto, al quale si rivolge. Bene è l'amore, che mira solo alla bellezza e precisamente alla bellezza del corpo insieme e dell'anima; l'appetito sensuale è turpe (in quanto non serve alla conservazione del genere umano) e bestiale, poiché esso non si riferisce alla bellezza, la quale è percepita solo dagli occhi, dagli orecchi, dai pensieri, non dagli altri sensi. Tuttavia anche codesto non è ancora il grado più alto e più puro del sentimento. Lavinello racconta da ultimo di una conversazione da lui avuta su tale argomento con un venerando eremita. Il vero amore, gl'insegnò costui, quello che è sempre buono e scevro da ogni patimento e dolore, si rivolge al divino e all'eterno, di cui ogni bellezza terrena è solo ombra e debole riflesso.

Quivi dunque abbiamo la teoria di quell'amore, che il Petrarca cantò ne'suoi versi, che s'inalza di mezzo alle tentazioni sensuali alla pura adorazione platonica dell'amata, ma che poi ritiene anche questa riprovevole ed allontana la sua aspirazione da ogni cosa ter-

rena per rivolgerla a Dio. Il *Simposio* di Platone e certo anche il commento del Ficino erano presenti al Bembo, quando compose l'opera sua. Però della dialettica socratico-platonica si trova solo verso la fine qualche traccia nella relazione che Lavinello fa del suo colloquio coll'eremita. Nel resto la conversazione ha luogo in forme simili a quelle dell'*Ameto* boccaccesco, cioè con una ammanierata ed artificiosa prolissità, nella quale anche lo scherzo e la giovialità divengono pesanti. Lo stile è imitazione fedele della maniera di scrivere del Boccaccio, coi periodi latineggianti e coll'uso intenzionale di molte espressioni già antiquate al tempo dell'autore. I tre giovani interrompono talora le loro disquisizioni con canzoni da essi composte, le quali sono volta per volta adatte al loro modo di pensare.

Il Bembo si era proposto di vivere interamente agli studî, epperò non gli piaceva dimorare a Venezia, dove la politica ed il commercio costituivano i principali interessi. Nel 1506 soggiornò alcuni mesi a Roma e poi visse per sei anni (1506-1512) alla corte di Urbino, ove convenivano gli spiriti più eletti. Nel 1512 tornò a Roma e l'anno dopo divenne segretario papale con un'entrata di tre mila scudi annui. In quel tempo (1513) s'innamorò della sedicenne Morosina, una romana, colla quale convisse fino alla morte di lei (agosto 1535), e dalla quale ebbe tre figli. Di una tale relazione nessuno allora si scandolezzava e, quando morì, la Morosina fu cantata da poeti e da poetesse, fra le altre, da Veronica Gambara. Còmpito principale dell'ufficio del Bembo era di stendere in forma elegante le scritture papali; ma una volta fu a lui affidata anche una più importante missione politica presso la sua patria. Alla fine del 1514 Leone lo mandò a Venezia affine di distogliere la repubblica dalla lega con Francia. Egli lesse in senato una lunga orazione italiana, trattò anche per altra via, come mostrano le sue lettere, non senza abilità, ma dovette ritornare senza aver ottenuto l'intento. Nel 1520 la malferma salute, la noia per la sua occupazione di segretario ed anche l'ambizione delusa lo indussero a lasciare Roma, e recatosi a Padova, vi pose nel 1521 definitivamente la sua dimora. Fornito di rendite abbastanza considerevoli, si creò in Padova la più invidiabile esistenza di letterato; adornò la sua casa di preziose collezioni di libri e di manoscritti, di statue e di antichità, di un giardino pieno di piante rare e nelle vicinanze della città aveva inoltre una villa, il suo *Nonianum*

(a S. Maria di Non), cui amava sopra ogni cosa e che egli stesso sorvegliava con cura. Quivi libero da brighe dedicava il suo tempo alle occupazioni letterarie ed al carteggio cogli eruditi e gli scrittori suoi amici; né disprezzava neppure i piaceri della vita, specialmente i godimenti della tavola.

Nel 1530 il Consiglio dei Dieci lo incaricò di continuare, in luogo del morto Andrea Navagero, la storia veneziana del Sabellico. Il Bembo non assunse volentieri il lavoro, per il quale non sentiva nessuna vocazione, essendo rimasto quasi del tutto straniero ai pubblici affari. Infatti nel suo lavoro mostrò soltanto l'arte dello stilista ed in luogo inopportuno; poco si vede dell'arte dello storico; l'ordinamento è quasi interamente annalistico; ma l'opera è ricca d'importanti notizie ed ha un considerevole valore come fonte storica. Codesta *Historia Veneta* comincia coll'anno 1487, dove finivano le deche del Sabellico, e doveva giungere fino al 1530; invece coi dodici libri, che essa comprende, arriva solo fino alla morte di Giulio II (1513). L'autore stesso la tradusse poi in italiano.

Il 23 marzo 1539 Paolo III creò il Bembo cardinale, e questi ritornò quindi a Roma. Allora fu consecrato sacerdote e si dedicò con zelo ai doveri del suo ufficio. Indi divenne nel 1541 vescovo di Gubbio, nel '44 di Bergamo, mantenendo tuttavia per desiderio del papa il suo domicilio a Roma. Si credeva che dal prossimo conclave sarebbe uscito capo supremo della Chiesa, ma morì prima di Paolo III, il 18 gennaio 1547.

La lirica del Bembo ha la sua importanza più come contrapposto a quel pervertimento del gusto, che appare nelle poesie del Tebaldeo e di Serafino, che per pregî speciali suoi proprî. Egli non era uno spirito indipendente, ma in tutto un imitatore. Si dice che quando si accingeva a scrivere qualche cosa, si sceglieva l'autore, cui voleva seguire, e lo studiava diligentemente per parecchi giorni, per assimilarsene compiutamente la maniera. Come nella sua prosa latina imitava Cicerone e nell'italiana il Boccaccio, così nella poesia italiana la sua più alta ambizione era di avvicinarsi quanto più fosse possibile al Petrarca. Perciò ecco apparire di nuovo il petrarchismo con tutti i suoi luoghi comuni. L'amata tiene il poeta nel fuoco, che lo strugge, ma il fiume delle lagrime non permette che la fiamma lo uccida interamente. La sua anima fu vinta, quando inaspettatamente la colpì il raggio dei begli occhi.

La crudele non si cura di tutti i suoi dolori; egli morrà e ciò sarà per lei un rimprovero. Se la guarda, irrigidisce come ghiaccio. Anche singoli motivi poetici il Bembo dedusse dal Petrarca; così ne imitò tre volte il commovente colloquio coll'usignuolo (son. *Vago augelletto*), nel sonetto *Picciol cantor*, nell'altro *Solingo augello* e nella canzone *O rossignuol.* Ma le vere bellezze della poesia petrarchesca, come di ogni poesia, erano individuali ed i versi del Bembo non sono spesso che un esercizio rettorico. I suoi due sonetti a Veronica Gambara, che non aveva mai veduta, sono pieni di calde proteste, e le sue lettere alla poetessa mostrano invece, che non nutriva per lei se non una fredda, cortese osservanza. E nel medesimo stile, che le sue relazioni platoniche, canta anche l'amore per la Morosina. Facilissimi ad imitarsi erano i difetti del Petrarca, come le antitesi di neve e fuoco; un sonetto del Bembo comincia:

Viva mia neve e caro e dolce foco,
Vedete, com'io agghiaccio, e com'io avvampo,
Mentre qual cera ad or ad or mi stampo
Del vostro segno, e voi di ciò cal poco.

Se dunque il gusto del Bembo era migliore che quello di Serafino, non per questo esso era ancora buono in nessun modo. Il suo merito stava piuttosto nella purezza della forma, nella rotondità ed eleganza del verso, nella correttezza della lingua, la quale nulla conteneva, che anche il Petrarca non avesse detto. Certo egli non poteva raggiungere senza fatica una tal perfezione di forma, onde talvolta questa ha qualche cosa di sforzato e di pedantesco. Al suo tempo passava per un grande riformatore: « Egli, diceva Annibal Caro nella dedica delle liriche del Bembo al cardinal Farnese, è stato il primo che abbia insegnato a questi tempi ed a quelli che verranno il vero modo di scrivere ». Antonio Mezzabarba in un sonetto, Bernardo Tasso nel suo *Ragionamento della poesia* attribuiscono al Bembo il vanto di aver fatto risorgere la lingua italiana, dopo che essa era giaciuta morta per secoli. Ciò è esagerato, perché il Poliziano e Lorenzo de'Medici avevano scritto prima di lui. Ma fuor di Toscana nessuno prima del Bembo aveva maneggiato la lingua letteraria con tale correttezza, neppure il Sannazaro, il quale però nella poesia e nella prosa si mise per la stessa strada prima di lui. Quindi la grande impressione che fe-

cero le *Rime* del Bembo, il quale non solo diede l'esempio di una forma e di una lingua poetiche pure, ma anche ne scrisse la storia ne' suoi dialoghi intitolati *Le Prose.*

Il Bembo fu il primo che raccogliesse insieme le regole grammaticali dell'italiano. Già nell'anno 1500 aveva cominciato a mettere in iscritto certe osservazioni sulla lingua; il 1° aprile 1512 mandò da Roma i primi due libri a Trifone Gabriele per ricevere da lui e da altri amici proposte di correzioni; il tutto pare sia stato terminato provvisoriamente intorno al 1515, ma la pubblicazione non ebbe luogo che dopo nuove modificazioni ed ampliamenti, nel 1525. Così lo prevenne Gianfrancesco Fortunio colle sue *Regole grammaticali della volgar lingua* stampate nel 1516, nelle quali, se si vuol credere all'accusa del Bembo, egli saccheggiò i manoscritti di questo.

Le *Prose* riproducono dialoghi, che si suppone abbiano avuto luogo il 10 dicembre del 1502 ed i due giorni successivi a Venezia in casa di Carlo Bembo, fratello dell'autore, fra lui, Ercole Strozzi, Giuliano de'Medici e Federigo Fregoso. Ercole Strozzi, il poeta latino, si decise solo tardi ad usare la lingua materna nella poesia; ora in quei dialoghi gli altri interlocutori cercano persuaderlo, che l'italiano è da preferirsi al latino per l'uso letterario, come la lingua naturale e parlata, che si è appresa già dalla balia, come quella, che è ancora poco coltivata e che quindi, felicemente maneggiata, promette molta gloria, mentre scrivere latino dopo tanti grandi autori è solo portar alberi al bosco (Orazio, *Sat.* I, 10, 34). Lo Strozzi fa obbiezioni, chiede schiarimenti ed ammaestramenti, così che ne escono ampie trattazioni sulla lingua e sulle forme letterarie. Il primo libro tratta dell'origine dell'italiano e dei principî del suo uso poetico. Il Bembo respinge l'antica opinione, della quale si erano fatti sostenitori, fra altri, Dante e Leonardo Aretino, che la lingua volgare esistesse già ai tempi dei Romani per gli usi della vita comune accanto al latino, che serviva a scopi più alti; e crede che essa deva invece la sua origine al contatto di quest'ultimo colle lingue delle nazioni straniere, dei barbari, che invasero la penisola dopo la distruzione dell' impero romano. I primi che poetassero in una lingua volgare, sarebbero stati senza dubbio i provenzali; da essi avrebbero appreso gl'Italiani, ed ora il Bembo, che aveva studiate le poesie de' trovatori ed aveva persino intenzione di farne stampare una raccolta, dà una enumerazione

di forme metriche e di parole, che l'italiano deve aver derivato dal provenzale, in che egli esagera l'influsso di quest'ultimo. Si domanda poi, che cosa sia la lingua italiana, dacché a Venezia si parla non come a Firenze, a Napoli diversamente che a Milano. Vincenzo Calmeta, modificando la dottrina dantesca, aveva sostenuto che fosse la lingua curiale, cioè la lingua della corte romana, nata dal concorso degli uomini colti delle diverse regioni. Ma, risponde il Bembo, riproducendo le idee di Trifon Gabriele, la lingua della corte romana non è qualche cosa di stabile; essa oscilla come le onde del mare, secondo la nazionalità del papa e di quelli che lo circondano e non ha nessuno scrittore da citare. La lingua che da tutti è preferita, nella quale scrivono anche gli abitanti degli altri paesi, trascurando il proprio dialetto, è piuttosto il fiorentino usato da Dante, dal Petrarca, dal Boccaccio. Esso è dunque la lingua letteraria; ma non per questo sono appunto i Fiorentini quelli che sempre scrivono meglio, perché non si ha da seguire l'uso del popolo, ma si deve inalzarlo e nobilitarlo e, se in un tempo anteriore gli autori hanno scritto meglio, che non si parli al presente, s'imitino quelli e non la lingua viva. Questo è il caso dell'italiano, epperò il Bembo prescrive che si prendano a modelli soltanto gli autori del secolo XIV, specialmente il Petrarca ed il Boccacio, e che non si deva scostarsi dal loro uso a favore dell'italiano presentemente parlato.

Il secondo libro si occupa dello stile e delle forme metriche, della scelta delle parole, della loro posizione, del suono, del ritmo (*numero*) e della variazione. A questi elementi esteriori l'autore attribuisce il massimo peso; ne'suoi stessi lavori letterarî ciò che gl'importava non era di solito che cosa dicesse, ma come dicesse. Egli chiama bensì Dante un *grande e magnifico poeta*, ma lo pone molto al di sotto del Petrarca e del Boccaccio; la sua Commedia rassomiglia ad un bel campo di frumento tutto sparso di erbaccie; la grande ammirazione, che si ha per lui, viene dall'altezza dell'argomento; ma non sarebbe stato meglio, ch'egli ne avesse trattato uno molto più umile, anziché cadere, poetando su quello, in cose tanto volgari e basse? Ciò che non si possa esprimere con parole dignitose, crede il Bembo, si debba piuttosto tacere; così che tutta la critica letteraria è quivi ridotta a questioni di lingua e di forma esteriore. Il terzo libro dà la grammatica italiana elementare; il metodo e l'ordinamento, considerati secondo le odierne

vedute, lasciano in questa parte molto a desiderare; tuttavia il lavoro, come primo tentativo, è degno di molta lode e ricco di osservazioni tratte dagli antichi monumenti.

L'influsso del Bembo fu grandissimo, come ci mostra la sua estesa corrispondenza coi più alti personaggi, con dame cospicue, con eruditi e poeti. I contemporanei lo consideravano come il centro del movimento letterario; si mandavano a lui le proprie opere per riceverne pareri e correzioni. Fu in gran parte per merito suo che la lingua letteraria più pura divenne patrimonio comune della nazione, dacché fino al suo tempo nell'Italia superiore e nell'inferiore si era scritto in una forma mista di elementi dialettali. Ma dalle conseguenze vantaggiose della sua attività erano inseparabili le dannose. Se egli predicava sempre l'imitazione degli autori antichi come unica via di salvezza, ciò era conseguenza naturalissima dell'aver lui stesso imparato il toscano più dai libri che dalla viva voce, e dell' abitudine, presa dallo scrivere latino, di considerare come necessario un modello di stile e di lingua, abitudine, che lo portava a cercarne uno anche per l'italiano. Ma perciò appunto quest'ultimo cominciò ad essere trattato come una lingua morta, pari al latino, si cristallizzò nella letteratura, la cui forma riposava tutta sull'imitazione e cessò sempre più di essere in relazione colla vita. Colle *Prose* ha poi anche principio la famosa questione della lingua, l'eterna questione se la lingua letteraria italiana sia, o no, di origine fiorentina e toscana.

Nel Bembo l'arte ha un indirizzo esclusivamente formale; in essa il contenuto ha scarsa importanza. Ma solo di poco più giovane che questo poeta è colui, che s'impadronì di una materia interessante, ricca e svariata, cioè del poema cavalleresco nella forma, che gli avea data il Boiardo, e che, riunendo con questo fecondo e vivo argomento quella forma squisita, creò la più importante opera poetica del rinascimento, l'*Orlando furioso.*

XXIV.

L' Ariosto.

Lodovico Ariosto crebbe e visse nello stesso ambiente, sotto gli stessi influssi sociali che il Boiardo. Discendente anch'egli da una famiglia, che da lungo tempo era in gran favore presso i principi di Ferrara, era nato nel settembre del 1474 a Reggio, mentre suo padre Niccolò vi si trovava come capitano della cittadella. Niccolò Ariosti era di carattere arcigno; la sua durezza e la sua avarizia lo resero odiato presso il popolo, specialmente nel tempo (1486-88), in cui fu rivestito dell'ufficio di giudice de' Savi a Ferrara; fu attaccato con violenti sonetti satirici e, quando nel 1496 era commissario a Lugo in Romagna, un suo atto di inopportuna crudeltà provocò nel duca Ercole un tale malcontento, che lo depose e lo condannò ad una grave multa. Nel 1489 pose il figlio allo studio del diritto, ma poi gli concesse di seguire le sue inclinazioni e di dedicarsi interamente alle occupazioni letterarie. Lodovico aveva già vent'anni e si trovò principiante, poco esperto persino del latino, ma sotto la guida dell'ottimo Gregorio da Spoleto fece rapidissimi progressi e ben presto compose anche versi latini. Nella piccola ode a Filiroe, che sembra sia del 1496, appare digià una meravigliosa abilità nel maneggio della lingua e della forma poetica. In quei versi graziosi si manifesta quella leggiera spensieratezza oraziana, quell'idillico sogno di felicità, che rifugge dalla pubblica miseria e cerca gioie non turbate nella pace della natura; presso la fontana mormorante, la sua fanciulla tra le braccia, il capo coronato di fiori, egli si compiace del canto. Ma nel manoscritto autografo l'ode aveva quattro strofe di più, le quali furono poi più tardi lasciate da banda, perché colla loro serietà e colla loro asprezza introducevano una stonatura in quell'idillica armonia. Non sola indifferenza fa che il giovane poeta chiuda gli occhi dinanzi

alla sventura della sua patria; egli non vuol combattere per non servire l'ingrato tiranno, non vuol vendere il suo sangue:

Quid nostra an Gallo regi an servire Latino,
Si sit idem hinc atque hinc non leve servitium?

cantava più tardi (1500), al tempo dell'invasione di Luigi XII, nell'elegia ad Ercole Strozzi ed invocava l'ira degli dei sui principi, che avevano fatta serva l'Italia già prima dei Francesi e così resala debole e indifferente dinanzi la schiavitù straniera.

Conforto è per lui lo studio; l'amore per la bella natura, l'entusiasmo per i poeti romani lo riempiono tutto. Suoi amici e compagni di studio erano allora il coltissimo Alberto Pio, principe di Carpi, Ercole Strozzi e specialmente il suo stesso cugino Pandolfo Ariosti. Un'elegia è diretta a quest'ultimo, cui Lodovico invidia il soggiorno in campagna, mentre egli è dall' amore avvinto alla città. Piena di garbo è quivi l'imagine della Driade, che nel boschetto ascolta il canto del giovane, tirando indietro il crine colla mano per meglio udire, poi, quand'egli ha finito e stanco si assopisce, si accosta leggiera ed, appoggiata al braccio piegandosi su di lui, gli rapisce baci soavi o con un ramo gli fa vento. Quivi si vede come il poeta domini liberamente gli elementi della poesia romana così che è in grado di creare con essa imagini nuove e leggiadre.

La perdita del suo maestro Gregorio, che nel 1499 andò a Lione come precettore del principe Francesco Sforza, la morte del padre (1500) e poco dopo quella del cugino Pandolfo, lo tolsero al suo ozio felice. Egli non poté continuare gli studî collo stesso zelo; di imparare il greco, come vivamente desiderava, non ebbe mai più occasione; non riuscì propriamente erudito, come il Boiardo era stato. Il patrimonio non tenue di Niccolò si sminuzzò, avendo egli lasciato dieci figli, ed il carico dell'amministrazione cadde sulle spalle di Lodovico. Egli ed i suoi fratelli dovettero pensare ad altri mezzi per vivere; il servizio del principe era quello, che primo si presentava ed essi seguirono la carriera del padre. Già nel 1502 il poeta occupava un ufficio, cioè quello di capitano del castello di Canossa. Ben presto i suoi versi ci tradiscono il cambiamento della sua posizione, la perdita dell'indipendenza. Egli, che così fieramente aveva ingiuriato i principi d'Italia, intuona

ora, appunto nello stesso anno 1502, l'epitalamio per le nozze del principe Alfonso con Lucrezia Borgia, e, quando nell'ottobre 1503 il cardinale Ippolito d'Este divenne vescovo di Ferrara, celebrò l'avvenimento con un epigramma che finisce:

Quis patre invicto gerit Hercule fortius arma?
Mystica quis casto castius Hippolyto?

Parole, che, essendo nota la vita dissoluta del cardinale, conterrebbero una ben troppo sfacciata adulazione, ove non si volesse col Carducci vedervi nascosto un po' di scherzo e di ironia. Poco dopo l'Ariosto entrò definitivamente al servigio di Ippolito. Poi, nel 1506, in occasione della congiura dei principi don Ferrante e don Giulio e della loro terribile punizione per opera di Alfonso, scrisse la sua egloga in terzine italiane, nella quale loda la mitezza e la giustizia del duca e ringrazia il cielo, che lo abbia conservato al popolo affezionato ed alla casta moglie Lucrezia.

Quest'ultima poesia ha però una certa importanza come primo lavoro di qualche estensione, per il quale si sia servito della lingua italiana. Nell'Ariosto i due periodi del poetare latino e dell'italiano sono quasi del tutto separati. Si dice che proprio il Bembo, il panegirista della lingua volgare, abbia cercato di mantenerlo fedele al latino, verosimilmente perché i primi versi italiani, che di lui vennero in luce, non reggevano affatto al confronto coi versi latini anteriori. Per buona ventura l'Ariosto non seguì il consiglio; da quel tempo scrisse ancora in latino soltanto epigrammi ed una più lunga poesia, l'elegia *De sua ipsius mobilitate,* che certo è tra le sue più belle. Ma codesti lunghi studî sui poeti antichi e le felici imitazioni, che ne fece, non erano stati inutili neppure per la sua poesia italiana; egli vi si era formato il gusto. Nel 1506 pare che abbia cominciato anche il suo *Orlando*, ché al principio dell'anno seguente udiamo per la prima volta parlare dell'opera in una lettera di Isabella Gonzaga.

Il cardinal d'Este, tutto affaccendato negli affari politici e militari del piccolo stato ferrarese e poco propenso agli studî malgrado le sue alte dignità ecclesiastiche, non si accontentò del panegirico poetico, che l'Ariosto gli preparava e richiese al suo servitore prestazioni più materiali in ricambio la provvigione, che gli pagava. Lo mandava continuamente qua e là come suo ambasciatore ed

agente. Per lo più erano missioni di genere subordinato, che riguardavano affari di famiglia od avevano per iscopo complimenti a corti amiche. Più importanti furono le replicate ambascierie a Roma nel 1509 e nel 1510, nelle quali si trattava di conciliare l'adirato pontefice prima col duca, poi col cardinale. Scarso sembra essere stato l'effetto ottenuto sull'appassionato Giulio II, e quando un'altra volta nel 1512 fu a Roma in compagnia del duca, essi a mala pena sfuggirono ad un serio pericolo, ché il papa voleva impadronirsi della persona di Alfonso. In un certo tempo della sua vita giovanile l'Ariosto portò anche le armi, come ci attesta l'elegia *De sua ipsius mobilitate*; ciò sarà stato nel combattimento dato dal cardinale contro i Veneziani nel Polesine il 30 novembre 1509, al quale il poeta fu certo presente (vedi *Orl. Fur.*, XXXVI, 5 sgg.).

Assai più conforme alle sue inclinazioni ed attitudini, che i molti viaggi, era l'adempimento di un altro dovere, che gli imponeva la sua posizione a corte, quello di accrescere col suo talento poetico lo splendore delle feste. Nella sontuosa Ferrara si aveva, come abbiamo veduto, una speciale predilezione per il teatro, e per tali spettacoli l'Ariosto scrisse le sue commedie, diresse anche più volte egli stesso la rappresentazione e recitò il prologo. La prima commedia, la *Cassaria*, fu data nel carnevale del 1508, la seconda, *I Suppositi*, nel 1509. La *Cassaria* mostra interamente il tipo di quelle commedie romane, alla cui rappresentazione si era assuefatti, il medesimo intrigo, le medesime figure, due giovani, che vogliono togliere ad un mezzano due belle schiave e che coll'aiuto di schiavi astuti ingannano e derubano quello ed i loro padri. Dapprima viene sulla scena Volpino, il complice di Erofilo, poi Fulcio quello di Caridoro; essi fanno la parte principale; la loro abilità, gli imbarazzi di Volpino, il modo, con cui egli indarno cerca di trarsene, e quello con cui Fulcio più furbo di lui mette tutto in ordine, devono dilettare lo spettatore. Ma codeste arti di schiavi sono di invenzione grossolana. Mentre il padre di Erofilo, Crisobolo, è assente, Volpino, per mezzo di Trappola travestito da mercante, fa portare come pegno al mezzano Lucrano una cassa piena d'ori filati, che Crisobolo aveva in deposito in casa, coll'intenzione di denunziarlo poi alla giustizia. Da questa *cassa* si intitola la commedia. Prima che il colpo sia riuscito, Crisobolo torna a casa inaspettato e lo manda a vuoto; ma Fulcio ora spaventa il mezzano, facendogli

credere che un ordine di punizione sia stato emanato contro di lui, e poi Crisobolo con un'altra bugia, così che questi sborsa del danaro. I due giovani ricevono le fanciulle, che quivi sono vere schiave, così che non è neppure possibile questa volta una riabilitazione di tale tresca per mezzo del matrimonio. Ma la commedia, la quale, secondo il costume del tempo, fu presentata al pubblico amante dello spettacoloso colle solite moresche e cogli intermezzi mitologici di canto e di ballo, piacque straordinariamente. Bernardino Prosperi vantava in una relazione alla marchesa Isabella Gonzaga la novità degli accidenti, le belle sentenze morali ed altre cose, di cui non v'ha la metà in Terenzio.

Nei *Suppositi*, cioè « i sostituiti », il poeta si dichiara espressamente nel prologo imitatore degli antichi e confessa di aver desunto una parte del suo intrigo dall'*Eunuchus* di Terenzio e dai *Captivi* di Plauto. Nel primo trovò il travestimento del padrone da schiavo per arrivare all'amata, nel secondo lo scambio delle parti fra padrone e servo. Nondimeno nel restante si mostra molto più indipendente; egli sentiva il bisogno di allontanare quegli elementi classici, che erano in così stridente contrasto coi costumi del proprio tempo. Sugli spettatori fece, come ci è riferito, un'impressione singolarmente favorevole già il fatto che aveva trasportata la scena in Ferrara stessa, mentre quella della *Cassaria* era in Grecia; le località note a tutti, le porte, i dintorni della città sono ripetutamente nominati, il che dà all'azione maggior verità. Appare, è vero, la figura convenzionale del parassita, ma negli altri personaggi sono rappresentati tipi moderni e non si tratta più del possesso di schiave, ma della rivalità fra due aspiranti alla mano di una fanciulla. Lo studente Erostrato, per amore che porta alla bella Polimnesta, dimora come servo in casa del padre di lei Damone e fa che il suo servo Dulipo prenda il suo posto e chieda in isposa la fanciulla. Per raggiungere lo scopo il presunto Erostrato spaccia per suo padre un senese, che ha incontrato nelle vicinanze di Ferrara; ma intanto arriva di Sicilia il vero padre, Filogono, e Damone scopre in pari tempo la relazione del preteso servo con sua figlia. Lo scioglimento ha luogo con quel comodo mezzo, che volentieri usavano gli antichi, per via di un riconoscimento; il rivale di Erostrato, il vecchio dottor Cleandro, trova in Dulipo il suo figliuolo rapitogli a cinque anni nella presa di Otranto per i Turchi e rinunzia, non essendo più solo nel mondo, alla mano di Polimnesta.

Della invenzione del falso figlio, che si attribuisce un falso padre ed è sorpreso dal vero, si giovò, poiché la commedia fu tradotta in inglese nel 1566, lo Shakespeare per uno de' due intrighi della *Selvatica ammansata*. La condotta del più grande genio drammatico ci mostra nel modo migliore i difetti dell'originale; nella metà di tempo il poeta inglese ci dà il doppio tanto di azione interessante e la molta parte narrativa si trasforma costantemente in viva azione sulla scena. Inoltre nello Shakespeare soltanto appare il vero scopo di tutta la marioleria, dacché nei *Suppositi* non si vede affatto a che essa debba servire, qualora riesca; anche senza di ciò il padre dovrebbe dare ad Erostrato, appena che egli si scopra, la figlia, che è già sua. Ma al loro tempo le commedie dell'Ariosto apparvero come qualche cosa di nuovo e d'importante e crearono a lui la fama di primo autore drammatico. Nel 1519 i *Suppositi* furono dati a Roma in Vaticano; il divino Raffaello aveva dipinto la scena, papa Leone in persona sorvegliò l'entrata degli invitati. Alcuni prelati stranieri si scandolezzarono di certi equivoci indecenti, *bisticci aromatici*, come si diceva, massime nel prologo; ma il papa non era così scrupoloso; la rappresentazione lo soddisfece assai e pregò l'autore di una nuova commedia. Il 16 gennaio 1520 l'Ariosto gli mandò il *Negromante*, che aveva cominciato già dieci anni prima. Nondimeno questa commedia non fu recitata a Roma, ma solo più tardi a Ferrara, dove nel 1528 o 29 venne rappresentata anche la *Lena*. Una quinta commedia *Gli studenti* era ancora incompiuta, quando morì l'autore; suo fratello Gabriele la terminò intitolandola *La scolastica*. Queste tre commedie sono scritte in versi ed a tal forma l'Ariosto ridusse anche le due prime scritte originariamente in prosa, quando vent'anni dopo la loro composizione le recò di nuovo sulla scena. Non sotto ogni riguardo tale rielaborazione ha loro giovato, poiché se lo stile divenne più scorrevole, divenne anche più prolisso e sentenzioso, specialmente nella *Cassaria* e furono introdotti parecchi lunghi monologhi, che impacciano l'azione. L'Ariosto usò per le sue commedie l'endecasillabo sdrucciolo e questo senza rima, mentre fino allora lo sdrucciolo appariva bensì talvolta in egloghe ed in rappresentazioni drammatiche, ma sempre legato in terzine. Lo sdrucciolo non rimato, un verso dunque di dodici sillabe, pareva rendere ancora nel modo più esatto il trimetro giambico degli antichi modelli. D'altra parte il poeta cercava mediante una grande libertà di trattamento e

frequenti collegamenti sintattici da verso a verso di riaccostare questi sdruccioli alla prosa e di creare così quella forma speciale adatta alla commedia, della quale ancor si mancava. Tuttavia a lui non riuscì di evitare interamente le durezze e la monotonia di questo metro e l'onda naturale del dialogo è non di rado turbata dall'inquieto saltellare di esso. In ciò l'Ariosto trovò bensì nel secolo XVI dei seguaci, ma anche degli oppositori e poi codesto verso fu abbandonato.

L'Ariosto fu il primo, che si provasse nella commedia regolare dopo le rappresentazioni di miti e di novelle del Poliziano, di Niccolò da Correggio, del Boiardo, dell'Accolti, del Pistoia; così si capisce la grande dipendenza dagli unici modelli allora esistenti, gli antichi, specialmente nel suo primo lavoro drammatico. Nelle commedie successive si venne emancipando vieppiù, disegnò figure e condizioni del suo tempo stesso, fatti, che potevano bene aver luogo a Ferrara od a Cremona, dove egli li poneva. Ma l'influsso della commedia classica rimane pur sempre grande e determina il carattere dei lavori. Come presso gli antichi, l'azione si svolge sempre sulla strada, fra le case di coloro che vi prendono parte. Questa scena era assai comoda, quando non si voleva farla mutare; quivi potevano andare e venire tutte le persone possibili, senza difficile motivazione, potevano facilmente entrare senza vedere chi partiva ed anche senza essere osservate dai presenti, potevano parlare sulla strada stessa, nelle porte, dalle finestre, anche non viste entro alle case. Ma certo spesso ne nasce anche l'inverosimiglianza, che si tratti così in pubblico ciò che sta bene si dica nelle stanze, che quivi si litighi, si spiattellino segreti, e via dicendo. Inoltre molto di ciò che accade deve essere raccontato, spesso proprio nel punto culminante dell'azione, dove senza rappresentazione diretta l'effetto drammatico va perduto. Per tali lunghi racconti e monologhi, necessarî a mettere lo spettatore a cognizione dello stato delle cose, peccano le commedie dell'Ariosto e dei suoi successori. Un'altra eredità della commedia classica, che, come quella, rimase a tutto il secolo XVI, era la larga parte data ai servi, i quali hanno spesso in mano tutte le fila degl'intrighi; eppure codesti servitori sono soltanto deboli riflessi degli originali, non raggiungono mai l'ammaliante vivacità, lo spirito rude, la mobilità e la prontezza dello schiavo plautino. Molto scarsa è all'incontro l'importanza della parte di donna giovane, onde la relazione amorosa perde d'in-

teresse. Nella *Cassaria* e nei *Suppositi* le fanciulle, intorno alle quali pur tutto si aggira, appaiono appena sulla scena; nella *Lena*, nel *Negromante*, nella *Scolastica* non compaiono affatto. L'amore ha ancor qualche cosa del carattere antico, della pura aspirazione al possedimento dell'amata, la quale non è un essere indipendente. Lo svilupparsi e lo sciogliersi del nodo avviene per mezzi esteriori ed ampio campo è lasciato alla sorte.

Per lo più superficiale è il carattere dei personaggi; nondimeno alcuni sono disegnati con maggiore determinatezza. La Lena, la cortigiana, che tenta altre arti per provvedersi per la vecchiezza avvenire, « come le formiche si provveggono pel verno », ed il suo Pacifico, il marito compiacente, che partecipa al guadagno, sono nel loro genere tipi pieni di vita, fanno impressione appunto per una certa rozzezza e primitività di rappresentazione, per la sobrietà dei tratti, che evita ogni esagerazione. Piena di vera forza comica è specialmente la scena verso la fine, dove questi coniugi affettuosi, dopo un tiro mal riuscito, s'incolpano reciprocamente e la Lena svolge le sue teorie. Ancor più adatto a foggiarne una commedia di costumi e di carattere pareva l'argomento del *Negromante*. L'astrologo, l'indovino, il mago era, in quel tempo di superstizione diffusissima, una figura popolare, esercitava un grande e pernicioso influsso anche nelle classi più elevate della società. Nella commedia dell'Ariosto è consultato in una difficile congiuntura da diverse persone con opposta intenzione ed egli tratta con tutte nello stesso tempo per spillare da tutte danaro. Ma questo maestro Jachelino è un impostore troppo grossolano e non si capisce come gli altri possano lasciarsi gabbare da lui. Se il poeta volle presentare a' suoi contemporanei un esempio ove potessero specchiarsi, egli raggiunse il suo scopo manchevolmente; la figura non corrispondeva abbastanza alla realtà, poiché un mariuolo, che avesse voluto avere buon successo, doveva più finamente giovarsi delle passioni delle sue vittime e, se non possedeva una sapienza segreta, circondarsi almeno di un'apparenza di essa. Nella *Scolastica* abbiamo un'attraente figura nel vecchio Bartolo; la sua sfuriata contro lo scostumato figliuolo Eurialo e contro l'inganno del vicino Bonifacio, che si arroga il suo nome, le sue intemerate ed i rimproveri sono assai efficaci e pungenti; certo se ne aveva da capo il modello nei tipi dei padri adirati presso Terenzio. Anche lo studente Claudio innamorato e tormentato dalla gelosia nella stessa

commedia è rappresentato con più calore, che non siano di solito le figure delle commedie ariostee.

Nelle produzioni più tarde del poeta il dialogo ha certo una maggiore vivacità, ma non però quel brio che è proprio di Plauto e che seppero dargli anche alcuni de' toscani. Lo spirito non si può proprio dir fine; sono per lo più quei bisticci e quelle facezie dei servi, che la commedia italiana del secolo XVI in generale derivava dalla plautina e che da quella passarono poi nelle scene buffe e di alterco dello Shakespeare. Il piccante si cerca inoltre di preferenza in equivoci indecenti; specialmente nei prologhi non doveva mancare questo solito condimento del comico; tale era la libertà di costumi in quel tempo, in cui si recitavano queste cose pubblicamente a diletto della corte e delle dame. Talvolta anche l'intero fondamento dell' intrigo è di natura assai scabrosa; ciò è nella *Lena* ed ancor più nel *Negromante*, il cui contenuto bisogna oggi farsi riguardo di riferire con esattezza e proprio questa commedia fu scritta per il papa.

Una speciale attrattiva per i contemporanei davano alle commedie certe allusioni satiriche alle condizioni pubbliche, alle vessazioni dei doganieri, alla cattiva amministrazione della giustizia, alla marioleria e all'indolenza degl'impiegati. E le accuse erano spesso pronunciate dinanzi agli orecchi del duca, che pur eleggeva lui stesso quegli impiegati. Con tutto l'assolutismo i principi di allora pur tolleravano tali critiche, ed attacchi contro pubbliche istituzioni avevano luogo in questi primi decennî del secolo XVI apertamente e senza pericolo; solo le dinastie non si dovevano toccare; il Machiavelli scrisse così aspramente dei papi e del papato nel libro dedicato a papa Clemente stesso, ma quando parlò dei Medici, fu prudente. Così il prologo del *Negromante*, che doveva essere recitato dinanzi a Leone X, scherza sul buon mercato delle indulgenze, e nella *Scolastica* (III, 6 e IV, 4) entra un domenicano, il quale impartisce a Bartolo l'assoluzione del peccato, che egli commette ritenendo il danaro del suo morto amico Gentile senza adempiere all'obbligo assunto coll'accettarlo.

La vita randagia, che l'Ariosto doveva menare al servigio del cardinale, gli era assolutamente contraria. Già nel 1513 aveva tentato di liberarsi, era corso a Roma per felicitare papa Leone, che da cardinale era entrato con lui in amicizia, e per ottenerne forse qualche favore, ma era ritornato senza di questo. Quando poi nel 1517

Ippolito richiese perfino che lo accompagnasse in Ungheria, nel suo vescovado di Buda, allora al poeta scappò la pazienza; col catarro, di cui soffriva, non volle andare fra gli Iperborei. D'altra parte il cardinale non tollerava rifiuti, onde lo licenziò dal suo servizio. Indarno egli cercò di ricuperare la grazia perduta ed era sul punto di andar di nuovo a Roma, quando il duca Alfonso stesso si prese cura di lui ed il 23 aprile 1518 lo fece inserire come suo cameriere o famigliare nella lista de' suoi stipendiati. Di questa nuova posizione l'Ariosto poteva essere molto più contento; ora non aveva più tanto da correre in posta per le strade e solo poche missioni gli furono ancora affidate. Egli amava la quiete nel *nido natio* (*Sat.* IV); lo trattenevano a casa gli studî ed anche qualche cosa d'altro, cioè un serio e profondo affetto, che, dopo i fugaci amoretti della gioventù, aveva incatenato il cuore dell'uomo maturo. Quando nel 1513 di ritorno da Roma si trattenne due mesi a Firenze, vi incontrò Alessandra Benucci, da poco vedova di Tito di Lionardo Strozzi da Ferrara, e di là ebbe origine la relazione, che si continuò in Ferrara e rimase sempre così calda e profonda, che anche la più breve lontananza da lei sembrava al poeta quasi insopportabile. Alla Alessandra si riferisce la maggior parte de' suoi sonetti e delle sue canzoni. In queste forme obbligatorie della poesia amorosa, nelle quali del resto l'Ariosto non si provò di frequente, egli fu poco felice; piuttosto si trovò a suo agio nella forma più ampia e flessibile della terzina, nei capitoli od elegie. La andò per lui come per Lorenzo de' Medici; egli non era abile nel cantare quel culto petrarchesco-platonico della donna, che era ormai divenuto il contenuto tipico per i sonetti e le canzoni; ciò che sentiva, era l'amor sensuale, certo inalzato e illuminato dal suo sentimento artistico. Questo amore egli rappresenta compiutamente nelle poesie latine ed in una elegia italiana, la sesta, che lascia il solito tuono e canta con ogni sensuale nudità (più volte ad imitazione di Properzio, II, 12) la notte felice passata fra le braccia dell'amata. Uno speciale calore ha poi la III elegia composta durante il viaggio alla volta della Garfagnana (1522), su cattive strade, sotto la pioggia ed il vento, con in cuore il pensiero tormentoso di colei, che lasciava, e della lunga separazione, che gli stava dinanzi, situazione ricca di poesia e dipinta con evidenza vivace.

Ma più importanti, anzi dopo l'*Orlando* in generale la cosa più

importante, che l'Ariosto abbia scritto, sono le sue sette satire in terzine, la prima dell'anno 1517, l'ultima del 1531. Sono epistole poetiche, che dirige ad amici e parenti, sfoghi del cuore sulla propria condizione, giudizî sul tempo e sulle cose, consigli ed ammaestramenti di una amabile e prudente morale fondata sulla felice accontentabilità, conditi da storielle e da favole, che egli sa raccontare con fine spirito ed impareggiabile grazia, tutto ciò nel tuono piacevole e naturale del discorso famigliare. Sono i modelli ineguagliati del sermone poetico; messer Lodovico vi ha deposta la veste del cortigiano e vede il mondo co' proprî occhi, quale esso è realmente; è a casa sua, libero fra buoni amici, ai quali può aprire il cuore. Così queste poesie sono divenute quadri di costumi più veri che le commedie; vere satire non sono; censura ed aspro motteggio erano per natura lontani dal carattere dell'autore; ma gli svariati inconvenienti, cui deve assistere, le brighe che si preparano a lui stesso, fanno montare la bile al mite uomo. Quando pensa alla brutalità del suo signore, del cardinale, ed all'indegno trattamento, di cui lo fece segno, non può dominare la sua indignazione e trova fiere e nobili parole per difendere la propria dignità (*Sat.* II in fine). Il suo sdegno si desta, quando parla dei maneggi dei prelati, e del papa, che, salito sulla cattedra di S. Pietro, non ha tempo di pensare al bene della cristianità e riempie il mondo di sangue e di confusione per procacciare territorî a' suoi congiunti (I, 220). Ma codeste escandescenze sono però piuttosto rare nell'Ariosto; tutto ciò non tocca i suoi più intimi interessi; egli lamenta sinceramente i mali del tempo, ma questi non lo riguardano così davvicino, che non possa passarci sopra con un sorriso. E così non meno sulle proprie sue pene. Egli non si lascia amareggiare il suo umore sereno; di solito in queste poesie troviamo il tuono di una fine ironia, di uno spirito bonario senza malizia: così quando narra di papa Leone, come lo accogliesse benignamente, lo prendesse per mano, lo baciasse sulle guancie, e poi, quando si aspettava ancora il meglio, lo lasciasse andare, « di pioggia molle e brutto », a cena all'osteria del Montone, senza curarsi più oltre di lui (IV, 178). Qui l'ironia colpisce veramente lui stesso, che tanto presto si era fatto delle illusioni, pur sapendo quanti altri tendessero le mani ai beneficî del nuovo papa. Il suo sorriso non deve in realtà ferire nessuno; egli si fa bensì gioco degli altri, ma anche di sé stesso.

Da codeste confidenziali chiacchierate delle satire balza fuori in tutta la sua vivacità il ritratto del poeta stesso. Egli non è un carattere saldo ed energico, ma una natura, che si acquista la nostra simpatia coll'amabilità, colla mitezza d'animo, colla modesta rettitudine; la bontà ingenua è il tratto saliente nell'indole dell'Ariosto; egli la pone al disopra della cultura intellettuale:

„Dottrina abbia e bontà, ma principale
Sia la bontà; che non vi essendo questa,
Né molto quella, alla mia estima, vale.

Con tali parole raccomandava il suo figliuolo naturale Virginio a Pietro Bembo, quando lo mandò a studio a Padova (*Sat.* VII, 16). Egli stesso aveva subìto l'influsso della vita di corte, aveva adulato il cardinale ed il duca, strombazzato le loro azioni, coperto le loro atrocità. Il servizio di corte era la caccia alla fortuna; egli si pose per questa via, come gli altri, quando non se ne presentava a lui una migliore (*De sua ipsius mobilitate*).

Meque aulae cogit dominam tentare potentem
Fortunam obsequio servitioque gravi.

Ma non vi conseguì ciò che voleva; a quella caccia non era così abile e destro come gli altri; nella sfera della vita di corte non si sentì mai a suo agio; gli sapeva amara l'oppressione della servilità ed anelava continuamente alla sua indipendenza, vantava sopra tutto una vita libera. Ma anche ciò non era già un'energica sete di libertà, che cercassę di soddisfarsi contro le correnti del mondo, bensì l'aspirazione alla pace ed all'ozio, il desiderio di poter fare il proprio comodo. Questo è anche il motivo della sua volubilità, che non è tanto un saltare dal proseguimento di uno scopo a quello di un altro, quanto una riservatezza, una paura di prendere una qualsiasi decisione e così di essere poi legato. Egli non vuol prender moglie, così scherza nella prima satira (121), poiché dopo gli sarebbe impossibile l'esser fatto ecclesiastico; ma non vuol neppure divenire ecclesiastico, perché cio lo escluderebbe dalla vita coniugale, e, se in avvenire gli capitasse un giorno voglia del contrario di ciò che avesse scelto, la sua volontà sarebbe legata; vuol conservare la libertà di potersi ad ogni momento decidere per ogni cosa possibile. Questa proprietà del suo carattere è rappresentata

nella sua poesia latina *De ipsius mobilitate.* È l'oraziano *Maecenas atavis* applicato alle alterne vicende della propria vita. Egli è rapidamente passato da un'occupazione all'altra, dallo studio del diritto all'alta poesia, da questa al servigio di corte, anzi perfino al mestiere dell'armi ed in nessun luogo ha trovato quiete; in nessun luogo erano scopi serî, ai quali tendesse, ma tutto era soltanto mezzo allo scopo, tutto caccia alla fortuna, e, quando si vedeva deluso, abbandonava l'una occupazione dopo l'altra. Da ultimo ritorna a ciò che corrispondeva in realtà alle sue inclinazioni, alla vita idillica e tranquilla fra l'amore ed il canto:

Antra mihi placeant potius montesque supini
  Vividaque irriguis gramina semper aquis;
Et satyros inter celebres Dryadasque puellas
  Plectra mihi digitos, fistula labra terat.....
Me mea mobilitas senio deducat inerti,
  Dum studia haud desint quae variata iuvent.

Dopo le esperienze della vita egli tocca di nuovo le stesse corde, che udimmo risonare nei versi della sua gioventù.

Lasciarsi andare, abbandonarsi all'onda delle sue inclinazioni e delle sue fantasie, ecco ciò che lo diletta. Egli amava sognare e famosa è la sua distrazione. Infatuato nelle sue figure poetiche, uscito una mattina a passeggio fuor di Carpi, sarebbe andato, senz'avvedersene, in pantofole fino a Ferrara. Talvolta, quando riceveva visite, si dimenticava di aver già mangiato e pranzava un'altra volta col suo ospite. Recitare a memoria suoi versi, era per lui sempre impossibile.

Il Poliziano e tanti altri lodavano la semplicità e la sobrietà della vita campestre, eppure aspiravano allo splendore ed agli onori. L'Ariosto all' incontro è perfettamente sincero, quando disprezza i tanto ambiti ufficî di corte e le dignità ecclesiastiche. A lui piaceva una vita di casa senza penuria e senza superfluità e specialmente dipendente sol da sé stesso; una rapa sulla mia propria tavola, egli diceva, mi riesce più gustosa che i cibi più squisiti alla tavola del duca. A questa modesta felicità aspirò a lungo indarno. Ma la sua povertà si è però anche esagerata: senza essere ecclesiastico aveva ottenuto, come spesso soleva accadere, per favore parecchie piccole prebende, e lo stipendio, che gli pagava il cardinale e più tardi il duca, non era tanto meschino.

L'imbarazzo cominciava solo quando questi cespiti di entrata non funzionavano regolarmente. Ciò accadde specialmente nel 1522, quando si sospese il pagamento della sua provvisione e le prebende a lui assegnate sulla cancelleria arcivescovile di Milano non si raccoglievano in causa della guerra. Ciò lo indusse ad accettare il commissariato della Garfagnana offertogli dal duca, ufficio che ben poco gli si conveniva. In quel paese di montagna tornato appunto allora sotto il dominio ferrarese, egli si vide, in mezzo alle rapine di innumerevoli banditi e alle discordie delle principali famiglie, nell'impossibilità di ristabilire l'ordine. Vi sarebbe stato bisogno di una mano di ferro, che l'Ariosto non aveva: egli stesso si accusa di soverchia mitezza. Inoltre non trovava presso la corte l'appoggio necessario; i capi dei turbolenti sapevano spesso per mezzo di intrighi a Ferrara fare in modo che i decreti del commissario rimanessero senza efficacia. Ciò non ostante questi spiegava nel suo ufficio e nel procurare il bene dei sudditi, per quanto lo comportavano le sue forze, una seria operosità, come a suo onore provano le numerose lettere d'affari che scrisse in quel tempo.

In questa scabrosa posizione, lungi da ogni cosa cara, rimase tre anni. Più volte pregò di essere richiamato; rifiutò l'onorifico posto di ambasciatore a Roma, che gli fu offerto: l' amore lo traeva a casa, ed è quasi commovente l' udire, come preghi il duca di non mandarlo più fuori (*Sat.* VI, 160). Finalmente verso la metà di giugno del 1525 poté ritornare a Ferrara, che non abbandonò più per lungo tempo. Ne' suoi viaggi aveva veduto mezza Italia, né desiderava di più, tanto meno poi di andare fra gli Iperborei, tra' quali avrebbe una volta voluto trascinarlo il cardinale. Tutto il resto egli suppliva assai meglio e senza incomodo mediante la fantasia; sull'ippogrifo del suo Ruggiero e del suo Astolfo volava su tutta la terra. Nel 1526 e 28 acquistò dei pezzi di terreno in via Mirasole, dove si costruì una casetta e piantò un giardino. Il denaro se lo era certo messo da parte specialmente durante il lucroso commissariato. L'epigramma, che egli compose e fece porre sull'ingresso della casa, esprime il carattere sobrio del proprietario:

Parva, sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non
Sordida, parta meo sed tamen aere domus.

Amava assai il giardino e prendeva un gusto infantile alle pian-

tagioni; ma poiché non se ne intendeva punto, coltivava con diligenza ogni pianticella, che spuntasse là dove aveva seminato e così una volta si allevò dei sambuchi dove aspettava capperi.

In tal modo aveva finalmente trovato ciò che desiderava, una vita tranquilla, indipendente, nella quale poteva abbandonarsi alle sue occupazioni predilette, alle sue fantasie. Invecchiato presto di corpo, si mantenne sempre di una meravigliosa freschezza di spirito e di cuore. Il suo affetto per Alessandra Strozzi era ancora adesso così vivo e così caldo, come quello d'un giovane, sicché il poeta doveva arrossendo difendersene presso i suoi amici. Finalmente sposò l'amata, non si sa quando, poiché il matrimonio fu tenuto segreto, affinché Lodovico non perdesse le entrate della prebenda di S. Agata.

Codesta felice posizione lo mise in grado di poter attendere a tutto suo agio alla correzione del suo grande poema. Nel 1516 era apparso per la prima volta stampato l'*Orlando Furioso*; nel 1521 seguì la seconda edizione curata dall'autore, ma prima e dopo fu assai spesso ristampato senza il suo permesso. Immenso era il favore, che l'opera aveva incontrato; dovunque essa era con ardore ricercata e sempre esaurita. Finalmente l'autore si accinse ad una nuova edizione essenzialmente modificata, la quale ridusse il poema nella forma, in cui oggi lo leggiamo generalmente, e che fu finita di stampare il 1° ottobre 1532. Il 7 novembre dello stesso anno l'Ariosto andò col duca a Mantova, dove presentò la sua opera all'imperatore Carlo V. Ritornato a Ferrara, cominciò a sentirsi male; la sua ultima lettera è del 25 dicembre; il 31, la stessa notte, in cui si abbruciò il primo teatro stabile di recente costruito a Ferrara, la malattia divenne seria ed egli morì mezzo anno dopo, il 6 giugno 1533.

Il Boiardo era morto nel 1494, mentre l'Ariosto, ventenne, era tutto occupato negli studî latini; quando poi più tardi questi si volse all'italiano, l'*Orlando Innamorato* era fra le mani di tutti, ammirato e avidamente letto dalla società, fra cui l'Ariosto viveva. Né meno doveva piacere il libro a lui stesso; corrispondeva così perfettamente alle sue inclinazioni, alle sue attitudini poetiche; in quel mondo vario dell' immaginativa egli poteva facilmente trasferirsi e poteva per proprio conto continuare ne' suoi sogni le finzioni del Boiardo. Cominciò il racconto dell' *Orlando Furioso* nel punto, dove il suo predecessore aveva dovuto interrompere il

suo; nel *Furioso* ritroviamo le figure dell'*Innamorato* nelle medesime situazioni, in cui ve le avevamo lasciate, e tutte le fila spezzate si riannodano, quantunque con grande libertà nel cambiamento di particolari. Col prendere in tal guisa la sua materia d'altronde l'Ariosto ottenne il grande vantaggio che da bel principio le sue figure ci sono famigliari ed egli non ha bisogno di introdurle per la prima volta. Orlando, Rinaldo, Angelica, Bradamante, Ruggiero, Marfisa, Rodomonte erano per i suoi lettori vecchie conoscenze, del cui passato si sapevano già molte cose e delle quali se ne udivano volentieri narrar delle altre. Per l'Ariosto, come osservò egregiamente il Rajna, il poema del Boiardo teneva il posto della tradizione, alla quale suole attingere il poeta narrativo.

Le guerre contro i Saraceni, che sono la grande azione comune dell'*Innamorato*, hanno nel *Furioso* la loro continuazione. Agramante si trova col suo esercito in Francia e minaccia Parigi, e l'Ariosto ci conduce fino al punto, in cui la capitale è liberata, il nemico vinto, la cristianità salvata. Ma se si considerasse questa come la vera azione principale, come il nocciolo del tutto, ne risulterebbe la più grande sproporzione artistica; gli episodi soffocherebbero ed oscurerebbero continuamente l'argomento principale. In realtà quella grande impresa comune non è intimamente, ma solo esteriormente il centro del racconto; essa serve a riunire di quando in quando le sparse fila, non così però, che in realtà queste escano necessariamente da essa e ad essa ritornino. I singoli eroi sono liberi nella loro individualità; ciò che li conduce in giro da paese a paese è l'amore e l'onore: *Desio di laude ed impeto d'amore* (XXV, 1), ed in codeste avventure, nelle quali può svolgersi la forza ed il sentimento della personalità, sta il vero interesse del poema. Il mondo della cavalleria, vario, in mille modi agitato e sempre cangiante dinanzi a'nostri occhi è divenuto palestra della fantasia, che vi si abbandona a gioco libero e leggiero. Gl'interessi religiosi e politici, quali li richiederebbe forse l'epopea, non hanno a che fare con questa poesia, che essenzialmente vuol essere solo occupazione e godimento dell'imaginativa. Un unico sguardo rivolto alla realtà si può cogliere, quello dell'uomo di corte, che scrive per il suo principe; lo troviamo già presso il Boiardo, ma solo verso la fine; nell'Ariosto è posto assai più in evidenza nell'esaltazione della famiglia Estense, i cui antenati Ruggiero e Brada-

mante assumono un posto così cospicuo fra gli eroi e della quale sono profetati i provvidenziali destini. Ma per buona ventura anche questo intento è rimasto secondario ed il poema non è divenuto un panegirico. Ed alla fine le stesse adulazioni presero quel colorito, che tutto il resto aveva; nessuno, neppure il poeta ed i celebrati Estensi, credeva veramente a questo preteso antenato Ruggiero ed alle sue azioni; gli eroi capostipiti della famiglia non erano qui esseri reali del tempo antico, come nelle vere epopee od in Virgilio; — si trattava di un'invenzione fantastica come tutto il resto, di complimenti fuggevoli, momentanei.

Tutte queste storie dell'Ariosto, tutte queste figure, che ci passano dinanzi, non vogliono essere altro che esse stesse, sono scopo a sé stesse, come produzioni dell'arte. Per Dante la poesia era insegnamento di sapienza sotto il velo dell'allegoria; il rinascimento rappresenta la realtà per sé stessa e per la sua bellezza, non per una riposta significazione simbolica. Episodî allegorici, come quelli di Alcina e di Logistilla, non hanno una vera tendenza didattica, sono soltanto un mezzo di rappresentazione artistica od anche prendono un indirizzo ironico. L'ammaestramento trova ancora il suo posto nelle sentenze, ma anche queste sono senza pretesa e senza speciale profondità, semplicemente l'espressione di una serena e bonaria prudenza pratica nella forma più graziosa:

Die Weisheit lässt von einer goldnen Wolke
Von Zeit zu Zeit erhabne Sprüche tönen (1).

Spesso il poeta non prende codesti precetti neppure tanto sul serio; li usa come gli fanno comodo e così gli servono egregiamente come trapassi dopo una pausa; essi sgorgano dalle cose narrate ed in forma gradevole conducono a quelle che seguono. Perciò queste sentenze formano per lo più il principio dei canti. Quivi ne aveva usato talvolta anche il Boiardo e già prima di lui l'anonimo autore del poema popolare il *Rinaldo*, che le sostituì qua e là alla solita invocazione religiosa. Ma l'Ariosto diede loro una speciale perfezione, collo stesso scopo puramente artistico e non veramente

(1) La sapienza fa da una nube d'oro risonare di tempo in tempo elevati precetti (Goethe).

didattico, che già era nelle introduzioni e conchiusioni sentenziose nel *Decameron.*

Ma tuttavia queste aeree figure della poesia ariostesca non sono già disegnate fuggevolmente come per lo più nel Boiardo. Anche l'Ariosto ci conduce rapidamente innanzi attraverso lo splendido labirinto delle sue invenzioni, cambiamenti e varietà sono anche qui mezzo di divertimento; ma il fatto stesso mantiene i suoi diritti; la catena degli avvenimenti porge occasione alla serie di scene interessanti ed affascinanti, che il poeta ci pone per incanto dinanzi. Alla fine del libro del Boiardo tutti i mezzi di fare impressione ci sembravano esauriti; pochi, arrivati al termine, desiderano un'ulteriore continuazione; l'autore era già sfinito ed ormai non poteva se non ripetersi. Ma ecco un altro poeta scrivere codesta continuazione ed ecco i medesimi argomenti attirarci di nuovo a lungo e come non avevano mai fatto nel predecessore. Quivi, lo sentiamo subito, vi è una vita più fine, più alta; la materia è caduta nelle mani del vero artefice. Indarno avrebbe l'Ariosto tentato di gareggiare col Boiardo nell'invenzione di nuovi avvenimenti; non in questa poteva raggiungere in confronto di lui l'originalità, bensì nel nuovo atteggiamento, che dava alle cose, nel modo suo proprio di servirsi della materia. Il Boiardo aveva creato la figura di Angelica, certo una delle più felici, che mai la poesia abbia prodotto, ma solo nell'Ariosto essa acquista il vero suo fascino, nella chiusa della sua storia, nel racconto del suo amore per Medoro. Ella trova il bel giovinetto immerso nel proprio sangue sulla strada, ed ecco destarsi improvvisamente nella crudele il sentimento, che fino allora aveva disprezzato; ella, che aveva respinto da sé re e paladini, deve innamorarsi dell'umile guerriero. Mossa a compassione, lo porta nella capanna dei pastori, dove lo cura colla propria arte; le sue ferite guariscono, ma un'altra ferita si apre nel cuore di lei. Non può nascondere il suo fuoco e la donna già così fredda e superba deve ora essere la prima a confessare il suo sentimento ed a pregare di essere corrisposta; il povero giovinetto ottiene ciò che indarno avevano bramato Orlando e Rinaldo, Ferraguto, Sacripante ed Agricane. Ed ella stessa è trasformata dall'amore; è umiliata, punita e resa felice in un tempo (c. XIX). Ciò che qui dunque si rivela, è appunto ciò che troppo mancava nell'*Innamorato,* la vita interiore; la splendida esteriorità della creazione riceve ora la sua importanza più alta dal mondo degli affetti, che da essa si svolge.

Un compiuto quadro psicologico ci è dato in ispecial modo dal racconto della gelosia di Orlando, gelosia che lo conduce alla pazzia (c. XXIII). Il fatto è colto nel suo formarsi e nel suo movimento, nel rapido procedere di grado in grado ed è rappresentato in forma altamente efficace con chiara semplicità. Vanamente inseguendo nella selva Mandricardo, Orlando arriva alla fontana ombreggiata da alberi, riposo sospirato dal pellegrino nei calori del mezzogiorno, ma destinata ad essere invece per lui luogo di tormento. Là appunto Angelica e Medoro furono felici; vede i nomi dei due amanti scolpiti sulla pietra, legge le parole del giovine, che esaltano la sua felicità ed invocano pel luogo incolumità e benedizione. Non vuol credere, cerca di ingannare sé stesso, ma il sospetto si annida sempre più saldo nel suo cuore. Arriva alla capanna del pastore e nulla chiede, timoroso di apprendere la terribile verità. Ma il pastore previene la sua domanda, pensa di confortare l'afflitto colla storia di quel soave idillio amoroso e gli mostra l'anello, che la coppia gli ha lasciato in dono. Questo è per l'infelice il colpo ultimo, decisivo; il letto, sul quale giace, gli brucia sotto come fosse d'ortica, mentre egli pensa chi l'abbia occupato prima di lui; a mezzo la notte balza su, si getta sul cavallo, erra gridando e piangendo per la selva lungi dalle umane dimore. Il caso lo conduce di nuovo alla fontana e furente spezza colla spada la pietra, che porta le iscrizioni, spezza i rami e gli alberi, rupi e zolle, finché da ultimo sfinito cade a terra.

L'Ariosto rappresenta il suo mondo fantastico pur con perfetta naturalezza, coi tratti e coi motivi più fini desunti dalla realtà. Ma con tutto ciò la sua rappresentazione rimane un gioco della fantasia, quasi un sogno affascinante, che ci evoca dinanzi le figure in modo che crediamo di poterle afferrare colle mani, e subito dopo le fa novamente sparire. L'autore non mira a produrre una profonda e seria impressione, una piena illusione della realtà, ma a divertire, non a commuovere l'animo violentemente, ma a dare un armonico soddisfacimento. Di continuo si cambia la scena e l'azione: nello stesso canto siamo trasportati dall'Oriente in Francia, poi là di nuovo e ancor da capo in Francia; continuamente si intrecciano le molte storie, che non istanno in intima connessione fra loro, eppure sono esteriormente con tanto spirito ed abilità annodate, che senza fatica passiamo dall'una all'altra. Tali cam-

biamenti erano nel carattere del genere, quale lo aveva creato il Boiardo:

> Come raccende il gusto il mutar esca,
> Così mi par che la mia istoria, quanto
> Or qua or là più variata sia,
> Meno a chi l'udirà noiosa fia (XIII, 80).

Gli è che quelle figure, che ci sono poste dinanzi, per quanto ci rapiscano, non hanno tale profondità da comportare una durevole concentrazione dell'interesse. Come il poeta nella propria vita amava sopra tutto l'indipendenza, così dispone a suo arbitrio anche delle sue figure poetiche, non vuole abbandonarsi interamente a nessuna e passa dall'una all'altra, come l'ape da fiore a fiore. Spiriti più serî, come l'Alfieri, si sentirono urtati da questo capriccioso spezzare il filo, che è contrario alla verità e distrugge subito di nuovo l'effetto ottenuto; ma essi non pensarono che le figure del poema erano pur sempre soltanto esseri fantastici, creati colla coscienza della loro irrealità, e, se ben si guarda, si riconosce che quelle interruzioni non sono del tutto senza un disegno: anzi appunto in esse si manifesta di nuovo luminosamente la perizia dell'artista, il suo tatto squisito, la sua abilità nel non pretendere mai troppo dalla materia, di non esigere da essa, ciò che non può dare, di lasciare il suo racconto e di rivolgersi ad un altro là dove con quello si è ottenuto il più alto effetto possibile e dove la continuazione potrebbe produrre, anzi che un aumento, un raffreddamento dell'interesse.

L'Ariosto ha dato vita alle sue figure, ma di farne dei caratteri acutamente e precisamente delineati non gli permettevano certo né le sue attitudini né il suo argomento. Le sue figure rassomigliano a lui stesso; sono graziose ed amabili, ma energia drammatica non si deve cercare in loro. Moderata ed armonica è l'intonazione delle sue scene; ciò che egli cerca dovunque, è la bellezza, onde anche dalle situazioni drammatiche scompaiono le tinte crude e violente; il *pathos* tragico si smorza in tenerezza elegiaca. Così accade per la morte di Zerbino (c. XXIV) cagionata dalla ferita ricevuta da Mandricardo; i suoi ultimi momenti sono consacrati all'amore, alla cura di colei, che gli duole di lasciar sola più che non gli dolga la morte, e l'infelice Isabella si china su di lui e dalle sue labbra riceve il suo ultimo respiro. Quivi tutto è pieno di delicata, di soave mestizia; il poeta cerca il gra-

zioso e l'attraente, non l'espressivo ed il violento. Bradamante, quantunque voglia, disperata di gelosia per Ruggiero, darsi la morte, non si lamenta in tuono fiero, ma con accenti di molle tenerezza (XXXII, 42).

Oltre che del Boiardo l'Ariosto si giovò per arricchire le sue invenzioni delle stesse fonti, dalle quali aveva già attinto il suo predecessore, i romanzi della tavola rotonda, le storie cavalleresche popolari e gli scrittori classici. Il Boiardo aveva fatto innamorare Orlando, motivo, che desunse appunto dalla Tavola rotonda, dove nessun cavaliere poteva essere senza amore; l'Ariosto va più oltre e fa che l'eroe divenga pazzo per gelosia, ed anche questo tratto deriva dalla Tavola rotonda, dove Tristano, Lancilotto, Ivano cadono in furore. Specialmente la rassomiglianza della pazzia di Orlando con quella di Tristano non si può disconoscere. Ma l'Ariosto ha di nuovo ampliato i suoi modelli, ravvivandoli con nuove particolarità. Della più grande efficacia è, per es., l'incontro, da lui imaginato, di Angelica col furioso Orlando, il quale non la riconosce e nell'ottenebramento del suo intelletto la persegue, anzi che coll'amore cavallerescamente elevato di un tempo, col cieco appetito dell'animale e la ucciderebbe, se l'anello incantato non la salvasse. La parte più spiritosa è però la guarigione dell'eroe; nella Tavola rotonda essa accade semplicemente per mezzo di unguenti e medicine; qui per mezzo del viaggio di Astolfo nella luna, rimedio tanto stranamente pazzo, quanto strana e straordinaria era la malattia stessa, sicché balza poi fuori l'effetto comico. Dovunque l'Ariosto si appropriò roba altrui — e lo fece infinite volte —, notiamo la stessa caratteristica, cioè il più abile uso della materia derivata, con piena libertà e con padronanza della medesima senza che mai egli si perda nell'imitazione.

Il classicismo del Boiardo era di tal genere, che si può chiamarlo popolare, era un travestimento dell'antico in forme romanzesche. Presso l'Ariosto è tutt'altra cosa: egli non solo accoglie favole tratte da poeti romani, come la storia virgiliana di Eurialo e Niso nell'episodio di Cloridano e Medoro (c. XVIII, 165 sgg.), l'Arianna di Ovidio nella sua Olimpia abbandonata da Bireno (c. X), l'Andromeda dello stesso nella sua Angelica alla rupe (c. X, 93); ma anche le circostanze più minute, perfino le espressioni sono spesse volte conservate. Idee classiche, imagini mitologiche, esempî tratti dalla leggenda e dalla storia greca e romana sono spesso adoperati. Me-

doro parla del tebano Creonte, Gradasso di Pompeo, Orlando paragona il caduto Brandimarte ai Decii, a Curzio ed a Codro (XLIII, 174). Se non che questi eroi parlano proprio come la società finamente colta del rinascimento, la quale si compiaceva nell' imitazione delle forme classiche. Si può dirlo un anacronismo; ma in questo senso tutto l'*Orlando* sarebbe un anacronismo, come quello che non rappresenta in nessun modo la vera cavalleria, ma nella cornice di questa le inclinazioni e le tendenze del tempo stesso dell'autore. Ma un tale anacronismo è, come osservò il Goethe, nel carattere stesso della poesia, la quale deve essere viva e presente, non un'erudita risurrezione del passato. Il classicismo dell'Ariosto è perciò ben diverso da quello del Boiardo, ma non è ancora però un classicismo erudito, bensì un classicismo vivo; il rinnovamento dell'antico è insieme un'elaborazione indipendente, quale prima aveva dato il Poliziano e quale si vede nei pittori e negli scultori contemporanei all'Ariosto, in Raffaello ed in Michelangiolo.

In generale nessun poeta ci rispecchia più compiutamente dell'Ariosto l'ideale artistico della rinascenza, la rappresentazione della realtà terrena in tutto lo splendore e la pienezza delle sue forme, la rappresentazione dell'uomo nella sua forza e bellezza, nel più ricco svolgimento della sua attività e del suo sentimento, circondato da una natura altrettanto ricca e lussureggiante, al par di lui non costretta entro gli angusti limiti della realtà, ma liberamente e sfrenatamente svolgentesi nella regione incantata dell'ideale. L'arte è divenuta fine a sé stessa, un puro culto del bello. Ed il tipo artistico perfetto del rinascimento, come già dell'antichità, è la figura umana nella sua nudità. Questo tema alletta anche l'Ariosto, quantunque fosse proprio delle arti figurative e la poesia non potesse gareggiare nella risoluzione con queste. Dove il poeta descrive Alcina (VII, 11 sgg.), rimane, nella particolareggiata enumerazione delle grazie di lei, assai vicino alla maniera minuziosa del Boccaccio nelle sue descrizioni di bellezza muliebre. Più felici sono i quadri di Angelica e di Olimpia, specialmente il primo (X, 96). Esso è concentrato in un'unica ottava; l'elemento spirituale si mescola al materiale, l'enumerazione cede il posto alla comprensione in un'imagine; Angelica rassomiglia alla statua e la bellezza diventa efficace, perché la vediamo in movimento; la lacrima scorre dal suo occhio, il vento scherza co' suoi capelli. In

Olimpia produce maggiore effetto estetico della descrizione che segue, la magnifica imagine del cielo,

> Quando la pioggia cade e a un tempo il sole
> Si sgombra intorno il nubiloso velo,

al quale è paragonato il viso di lei cosperso di rossore e di lagrime (XI, 65).

La situazione di Perseo e di Andromeda o, per ridurla a forma romantica, di una bella donna nuda, legata ad uno scoglio, minacciata da un mostro e difesa da un cavaliere armato, colpì sì fortemente il poeta, che non soltanto la svolse più riccamente di Ovidio, ma anche la ripeté un'altra volta subito dopo. Come Angelica nel X canto è liberata da Ruggiero, così nell'XI Olimpia da Orlando. Tutta codesta storia di Olimpia è un'aggiunta dell'edizione del 1532. Nella prima redazione del suo poema l'Ariosto non era in questa parte rimasto soddisfatto del suo lavoro. Egli non rifugge dalla difficoltà, che risultava da un tale ritorno della stessa scena ed invece di mostrarsi esaurito, spiega solo la seconda volta tutti i mezzi della sua forza rappresentativa e supera la stessa sua opera. Quivi la lotta è del tutto diversa dalla prima, è ritratta con evidenza ancora maggiore, con più ricca pienezza di imagini e, ciò che è più, il poeta ha trovato colori nuovi e non meno smaglianti per dipingere la bellezza di Olimpia.

L'Ariosto possiede, forse come nessun altro poeta, la magía dello stile; tutto ciò che egli tocca, si riempie di vita e di grazia; come attraverso un fiorito bosco incantato noi procediamo dietro le fila intricate delle sue finzioni. E la forma così altamente perfetta del poema pare nata senza nessuna fatica; crediamo di vedere il coltissimo uomo in mezzo al circolo degli eleganti cavalieri e delle belle dame della corte e di udire scorrere facile e piacevole il racconto dalle sue labbra, da cui tutti pendono avidi di udire. Eppure anche in questo caso, come sempre nell'arte, la perfezione fu raggiunta per mezzo di diligenza e di accuratezza; codesta facilità e grazia di forma è nell'Ariosto il risultato del più assiduo lavoro. Come il Petrarca, egli migliorava e limava incessantemente i suoi versi, così che il suo manoscritto, come egli scriveva al marchese di Mantova il 14 luglio 1512, era illeggibile per ogni altro che lui stesso. Dallo studio dei grandi poeti fiorentini e dal suo stesso soggiorno a Firenze durato, è vero, solo due mesi (1513),

egli trasse il maggior profitto. Già nella prima edizione solo di raro in qualche minuzia fa capolino il suo dialetto provinciale; tuttavia la sua infaticabile diligenza non si acchetò per questo: la seconda edizione (1521) certo non conteneva ancora modificazioni importanti, ma la terza (1532) accrebbe il numero dei canti da quaranta, che erano dapprima, a quarantasei, e diede molto del vecchio in forma rinnovata. L'Ariosto aggiunse ottave, ne soppresse talvolta di quelle esistenti, ne trasportò alcune da un luogo ad un altro e diede loro spesso, mediante un lieve miglioramento, quella piena rotondità, quell'onda affascinante, che oggi vi ammiriamo; non si stancava mai di limare e mutava ancor durante la stampa. Nondimeno si è pur anche esagerata la diversità fra le due edizioni del 1516 e del 1532, designando l'ultima come un'opera essenzialmente nuova, il che essa non è.

Piena rotondità, unita con disinvoltura e naturalezza, spesso un'apparente negligenza, che è però frutto dell'arte più raffinata, ecco il carattere dell'ottava ariostesca. E questo è in generale il suo stile, un andare innanzi a bell'agio, sul quale domina inosservata la più grande sapienza artistica; proprio nei luoghi interessanti ed attraenti della via egli sa sempre farci sostare, sempre proprio quel tanto che l'argomento comporta. Degli splendidi mezzi, dei quali disponeva, non abusò; si tenne lontano, non ostante la vivacità, da ogni esagerazione e ricercatezza, e riprodusse sempre le situazioni nella loro amabile semplicità senza falsa pompa. La scena del nuovo incontro di Zerbino e di Isabella, sebbene così ricca di teneri e svariati sentimenti, si svolge tuttavia compiutamente in sole quattro stanze (XXIII, 64 sgg.). Quivi sta la meravigliosa obbiettività dell'Ariosto: egli cerca solo di svolgere adeguatamente il suo argomento, non di sfoggiare in esso la sua abilità; le cose, penetrate nel suo spirito, riappariscono nella loro naturale chiarezza; la bella realtà basta a sé stessa nel suo apparire e non abbisogna di ornamenti. Perciò il Galilei, confrontando l'Ariosto col Tasso, affermava che questi dice parole, quegli cose; il Tasso gli sembrava più bello, cioè più regolare ed adorno, l'Ariosto gli piaceva meglio; lo chiamava il divino e dall'assidua lettura dell' *Orlando* diceva aver tratto quella chiarezza, che è propria delle sue opere.

Abbiamo veduto parlando del Boiardo, come dal carattere della poesia cavalleresca moderna nascesse necessariamente l'ironia, la

quale non distruggeva questo mondo cavalleresco, ché anzi il pubblico colto amava pur sempre di specchiarsi in esso, ma che però ne sorrideva e non lo prendeva sul serio. Nell'Ariosto questo elemento comico ha, come ogni altro, acquistato una nuova fecondità ed è stato più finamente elaborato. L' ironia accompagna i suoi racconti, ma il modo con cui essa si manifesta, è vario; ora pare del tutto scomparsa, ora aleggia appena sensibile sulla narrazione, ora finalmente erompe apertamente. Serietà e scherzo si mescolano insieme. Alla comica storia della scaltra Fiammetta (c. XXVIII) tien dietro quella tragica che narra la fine della fedele Isabella, uno dei luoghi più affettuosi del poema. Il lamento per la morte di Brandimarte si trova nello stesso canto XLIII, nel quale leggiamo due altre di quelle novelle tanto gradite di intrighi e di seduzioni di donne. Ma tuttavia non sentiamo un contrasto stridente, seguiamo anzi volentieri il poeta, che sa intrattenerci così variamente:

> Signor, far mi convien come fa il buono
> Sonator sopra il suo instrumento arguto,
> Che spesso muta corda e varia suono,
> Ricercando ora il grave, ora l'acuto (VIII, 29).

È un facile passare da una cosa all'altra; il contrasto sussiste, ma non lo si avverte come disarmonia, perché il serio non si alza mai fino al patetico, né lo scherzo scende mai al burlesco ed alla caricatura, la quale ci sciuperebbe il diletto, che prendiamo dai personaggi. Questa singolare miscela produce nell'Ariosto il miracolo, che non crediamo alle sue figure, eppure le amiamo e ci interessiamo de' casi loro.

L'elemento comico poteva scomparire specialmente là dove le scene corrispondevano in particolar guisa al modo di sentire del poeta e del suo tempo, come appunto nelle storie di Cloridano e Medoro, di Medoro ed Angelica, dello scoppio della pazzia di Orlando, della morte di Zerbino e di quella di Isabella. All'incontro proprio l'azione principale o quella che ha l'aria di essere tale, la guerra di Carlo Magno contro Agramante, era spesso debolmente collegata co' sentimenti reali del poeta, onde in più di un luogo se ne impossessò l'ironia. Lo scioglimento, la finale vittoria delle armi cristiane è in buona parte determinata da Astolfo nel modo più strano: Astolfo è divenuto l'eroe salvatore, e ciò è caratteristico.

Egli, la felice creazione del Boiardo o piuttosto già della poesia popolare, aveva fin da principio una tinta comica. Nel *Furioso* egli è il vero tipo del cavaliere senza piani e senza intenti, che compie solo così per incidenza qualche cosa di utile, anzi perfino la sua azione più grande. Mentre egli sa l'imperatore oppresso da gravi strettezze in Francia, intraprende allegramente la sua cavalcata per l'aria sull'ippogrifo senz'altro scopo che di vedere il mondo. Già nel Boiardo non aveva una parte secondaria; nel *Furioso* il suo viaggio nella luna restituisce ad Orlando la ragione e quindi alla cristianità la migliore sua spada, e per divino favore egli ottiene quella strana cavalleria e quella flotta, colle quali conquista Biserta e disperde le navi di Agramante. Nei poemi popolari Astolfo era colla sua folle temerità e la sua poca forza un contrapposto agli altri paladini, che per ciò apparivano solo più virtuosi e potenti. Dando a lui una parte così importante, facendogli compiere azioni maggiori che ad Orlando e a Rinaldo, uno sprazzo di comico cade sull'intera narrazione.

L'Ariosto raggiunge l'efficacia comica spesso appunto per mezzo della naturalezza e della realtà della sua rappresentazione, quando se ne serve anche per le cose più meravigliose e fantastiche. Si consideri, per es., la lotta di Orlando col mostro marino: una descrizione così precisa delle cose più incredibili ci fa sorridere; il miracolo, rappresentato in forma palpabile, cessa di esser miracolo e diviene comico. Astolfo, per guarentire il suo esercito nel deserto, accoglie, per consiglio di san Giovanni, il caldo vento australe in un otre e lieto si mette in marcia con questo (XXXVIII, 30). Mediante una fervida preghiera trasforma sassi in cavalli; come essi rotolano giù dal monte, assumono code, gambe, colli, musi, cominciano a nitrire, già hanno anche la briglia e con essi egli può provvedere di cavallo ottantamila cento e due uomini. Questa trattazione ironica del meraviglioso e del fantastico induce ad un confronto colla *Commedia* di Dante e si nota il contrasto. Le reminiscenze dirette dell'Inferno dantesco appaiono pienamente manifeste nella visita di Astolfo al mondo di là. Inseguendo le arpie egli arriva ad una caverna, vi entra e si trova fra le tenebre in mezzo ad un denso fumo; vede qualche cosa agitarsi dalla volta; è un'anima, che vi espia la pena de' suoi peccati. Come Dante suole parlare agli spiriti dei morti, così Astolfo chiama quell'anima, che gli racconta un'intera novella; è Lidia, la figlia del re di Lidia,

e porta, come con lei tante altre, la pena della sua crudeltà verso l'amante (XXXIV, 7 sgg.). Ciò rammenta la donna fuggente nella pineta del Boccaccio e queste belle insensibili, che sono quivi sospese nel fumo per castigo della loro freddezza, appaiono come una parodia della Francesca da Rimini (1).

Dante per isvolgere un tema quale alla poesia non era ancora mai stato proposto, ricerca le imagini più alte e sublimi, procura coi più energici sforzi della fantasia di rappresentare adeguatamente il soprannaturale. L' Ariosto invece riduce quest' ultimo alle dimensioni del reale e del naturale. Il viaggio spirituale di Dante è quivi reso palpabile e materializzato. Astolfo viene nel paradiso terrestre e là è dato a lui tavola e letto, al suo cavallo stalla e foraggio; lassù si ciba de' bei pomi e deve confessare che Adamo ed Eva meritano pur qualche scusa (XXXIV, 60). Al mattino seguente si alza e san Giovanni lo ammaestra intorno allo scopo del suo viaggio, del quale egli stesso nulla sapeva; poi sul carro di fuoco di Elia si avvia con lui alla luna, onde deve prendere il senno di Orlando. Gli è che la luna è il luogo, dove si trova insieme raccolto tutto ciò che va perduto sulla terra. Quivi il paladino vede ammucchiati oggetti dei generi più svariati, la cui enumerazione si trasforma nella satira più spiritosa delle cose di questo mondo. La pazzia vi manca del tutto; ce la teniamo tutta quaggiù; all'incontro di senno vi si trova una massa enorme; esso sta raccolto in ampolle e ciascuna porta un cartellino col nome del vecchio possessore.

Quando si vede come nell'Ariosto l'ironia balzasse fuori spontanea dall'essenza stessa degli argomenti trattati, non ci si può meravigliare se essa colpì anche ciò che aveva per l'autore un fine reale, l' adulazione. Così è specialmente nelle profezie, che Bradamante riceve alla tomba di Merlino sulla casa d'Este. L'idea di mostrare, a scopo di panegirico, all'eroe capo-stipite i gloriosi discendenti, prima che siano nati, risale a Virgilio; ma presso di lui gli spiriti, che Anchise fa vedere al figliuolo, sono realmente le anime, che secondo il concetto platonico aspettano nel mondo

(1) Vedi Rajna, *Fonti dell'Orlando*, p. 467 sgg. Scegliendo il nome Lidia l'Ariosto pensò forse alla Lide di Orazio, Od. III. 11, 25: Audiat Lyde scelus atque notas Virginum poenas.....

di là la loro futura nascita. Nell'Ariosto invece abbiamo un'evocazione di spettri, una mascherata organizzata dalla maga Melissa. I nobili signori di casa d'Este sono rappresentati da demonî camuffati, dai quali Bradamante deve essere difesa mediante determinate misure di precauzione, affinché non le facciano alcun male (III, 20). Era in questo luogo il comico intenzionale od è solo l'effetto di imperizia? Certo il poeta nelle sue adulazioni mostra in generale poco del suo spirito e della sua abilità. Queste invenzioni, anche rispetto al loro scopo encomiastico, si possono dire poco felici ed inoltre egli sceglie i luoghi per introdurle proprio così a caso e spesso così inopportunamente, come aveva fatto il Boiardo, solo in assai più larga misura. Qua è una tenda colle eroiche azioni del cardinale Ippolito, là la prediletta loggia con quadri profetici, una fonte di Merlino con isculture allegoriche relative a Carlo V, a Francesco I, ad Enrico VIII d'Inghilterra e ad altri, un'altra fonte con alte dame come cariatidi, ciascuna in piedi sulle spalle di due uomini, i quali si manifestano per la loro bocca aperta quali cantori di quelle. Tutto ciò non fa che arrestare incomodamente il corso del racconto e gli eroi stessi del poema si curano assai poco di codeste meraviglie, le guardano ammirati e vanno per i fatti loro. Se non che questa imperizia fa onore al poeta e sotto tutte le barocche invenzioni si vorrebbe sospettare un sorriso fugace e fine, come sotto il *nihil castius* dell'epigramma pel cardinale.

Con maggior piacere possiamo ascoltare le lodi che l'Ariosto tributa ne'suoi versi agli artisti ed ai poeti contemporanei, come fa specialmente alla fine. Il suo legno ritorna finalmente in porto dopo il lungo viaggio che ha compiuto fra lidi continuamente mutantisi; allora lo aspettano sulla riva, salutanti e plaudenti, nobili dame e famosi poeti, i suoi amici, tra'quali il Bembo, il Sannazaro, Bernardo Tasso, ed anche « il flagello de'principi, il divin Pietro Aretino ». Quivi i loro nomi ci rispecchiano in certo modo il gusto del pubblico elegante e colto, per il quale l'opera era destinata (1).

---

(1) Certo anche in ciò l'Ariosto seguì soltanto un costume generale; questa esaltazione di altri scrittori viventi in lunghe enumerazioni si trova assai di frequente fin dal secolo XV. Si sollecitava così l'approvazione dei colleghi, come altrove il favore de' principi.

L'ironia è insieme la verità della creazione ariostesca, come quella che ne determina la posizione di fronte alla realtà; essa rappresenta la coscienza moderna dinanzi al favoloso delle storie cavalleresche. Da una parte l'Ariosto dà a quel mondo favoloso l'aspetto della piena realtà e della naturalezza e dall'altra lo fa egli stesso svaporare nella lieve aria, di cui l'ha formato. Con piglio di perfetta serietà non può un poeta trattare le cose, alla cui verità e possibilità egli stesso ed il suo pubblico non credono. Allora non resta altro che mescolare la serietà e lo scherzo in modo che l'una come l'altro conservino il loro proprio valore. Ciò ha fatto l'Ariosto. Per qualche tratto ci lasciamo trasportare e ci troviamo a nostro agio in questo mondo della finzione, come se fosse il mondo reale. Ma ciò non è possibile a lungo; la vera realtà si fa strada; vengono meno le ali alla fantasia e l'ironia ne distrugge le figure, finché essa ravvivata si accinge ad un nuovo volo.

Come tutte le opere poetiche d'importanza, l'*Orlando Furioso* è anche un monumento della coltura del suo tempo; è per il rinascimento italiano ciò che fu la *Commedia* di Dante per il medio evo italiano, l'espressione dello spirito del tempo nell'arte. Tutto quel ricco mondo, che troviamo nella *Commedia*, nelle sue gradazioni fra il tragico ed il comico, ritorna quivi colla varietà delle sue figure, ma senza quelle profonde radici nell'interno del poeta e perciò con quella grandiosità e violenza di contrasti trasformate in una soave e fugace armonia. Per Dante le sue figure erano esseri reali, che egli aveva veduto, amato, odiato, combattuto, la cui vista destava la sua pietà, il suo disprezzo, la sua passione; per l'Ariosto le sue sono finzioni poetiche; che come tali egli ama intimamente, che plasma e foggia con passione, ma che crea e distrugge a suo capriccio. La poesia si è staccata dagl'interessi serî della vita reale ed è essenzialmente un passatempo ed un divertimento della buona società.

XXV.

Il Castiglione.

La poesia italiana del secolo XVI era essenzialmente poesia di corte. I grandi poemi del Boiardo e dell'Ariosto rispecchiano nei tratti ideali di un mondo fantastico dell'eleganza e della cortesia la società aulica del tempo col suo modo di sentire e di pensare. Il Castiglione prese, nel suo *Cortegiano*, a rappresentare direttamente codesta società, che costituiva il terreno su cui si svolgeva la letteratura di quel tempo, in modo però che anche il suo quadro diventò ideale. E nessuno meglio del Castiglione era adatto a trattare questo tema, di lui che fu uno dei più distinti cavalieri ed un ornamento delle corti, alle quali dimorò.

Il conte Baldassar Castiglione, nato il 6 dicembre 1478 presso Mantova a Casanatico, possedimento della sua famiglia, ricevette la sua educazione classica a Milano dal Merula e da Demetrio Calcondila, procurandosi insieme la piena conoscenza di tutte le arti cavalleresche, entrò al servigio dapprima di Lodovico Sforza e, dopo la caduta di questo, del proprio principe il marchese Francesco Gonzaga, col quale combatté per i Francesi nel 1503 nella infelice battaglia del Garigliano. In occasione di un suo soggiorno a Roma lo imparò a conoscere il duca Guidobaldo d'Urbino, che lo prese al suo servigio, onde il Castiglione cadde in disgrazia del marchese. Il 6 settembre 1504 andò la prima volta ad Urbino. Quivi si raccoglieva allora la corte più finamente colta d'Italia; ne formavano il centro due nobili dame, la duchessa Elisabetta Gonzaga, colla quale il Castiglione era imparentato per via di sua madre, e la cognata di lei madonna Emilia Pia, ed intorno ad esse si schieravano uomini d'ingegno e di merito letterario, come Ottaviano Fregoso, più tardi doge di Genova, Federigo Fregoso, più tardi arcivescovo di Salerno, Cesare Gonzaga, cugino del Ca-

stiglione e consigliere fidato del duca, Giuliano de'Medici, il conte Lodovico da Canossa; non molto dopo venne anche il Bembo per trattenervisi sei anni. Ivi si gareggiava nel procurare alla brigata nuovi e splendidi divertimenti. Per il carnevale del 1506 il Castiglione compose insieme con Cesare Gonzaga la sua egloga *Tirsi*, ad esaltazione della duchessa e della sua corte, egloga che fu poi recitata dagli autori stessi. Questo spettacolo drammatico ne promosse un altro, opera del Bembo e di Ottaviano Fregoso, che ebbe luogo l'ultima sera di carnevale dell'anno seguente. Ambedue gli autori apparvero mascherati da sacerdoti del lontano regno di Venere, mentre un terzo, quale interprete, li introdusse e recitò la poesia scritta in ottave. Di una rappresentazione teatrale di gran lunga più splendida, che però fu alquanto posteriore ed appartiene al 1513, ci dà notizia una lettera del Castiglione a Lodovico da Canossa; si recitò la *Calandria* del Bibbiena; le decorazioni furono allestite con grande lusso di pittura, di scultura e di architettura. Essendo arrivato troppo tardi il prologo dell'autore, se ne recitò invece uno del Castiglione; gl'intermezzi con pantomime mitologiche e danze devono aver quasi soffocata l'impressione della commedia; essi formavano fra di loro un tutto organico e furono spiegati allegoricamente in un epilogo del Castiglione in ottave, che fu detto da un Amorino. Questi versi non ci sono rimasti.

Il Castiglione scrisse ancora altre poesie italiane e specialmente latine, che sono fra le più eleganti del tempo. Ma il numero di codesti componimenti è piccolo; letterariamente il Castiglione ha prodotto poco, ché ben presto gli affari militari e diplomatici, in cui fu occupato, gli lasciarono quiete solo di raro. Già nell'autunno del 1506 il duca Guidobaldo lo mandò al re Enrico VII in Inghilterra, donde al principio di marzo dell'anno seguente ritornò ad Urbino. Seguì subito dopo una missione al re di Francia a Milano. Morto nell'aprile del 1508 Guidobaldo, il Castiglione rimase al servigio del suo successore Francesco Maria della Rovere, prese parte alla spedizione di papa Giulio II contro i Veneziani e ad altre imprese guerresche del duca, ed in ricompensa de'suoi servigî ebbe il castello di Nuvillara nel Pesarese. Sotto Leone X fu ambasciatore a Roma, dove strinse relazione coi più cospicui scrittori ed artisti, specialmente anche con Raffaello, che ne accoglieva volentieri il consiglio per le sue composizioni e che per incarico di lui compì diverse opere, come il famoso

ritratto del conte, che ora si trova al Louvre. Francesco Gonzaga finalmente desistette dal suo lungo rancore, e nel 1516 il Castiglione fece ritorno in patria e vi sposò Ippolita Torelli. Due brevi lettere dirette a lei, che si sono conservate, mostrano nella loro schietta semplicità il suo intimo amore per la moglie; nella più bella delle sue poesie latine, scritta in forma di lettera alla foggia delle Eroidi ovidiane, fa che ella si lamenti della sua lontananza. Questa epistola si riferisce al 1519, quando egli era andato a Roma ambasciatore di Federigo Gonzaga; poco dopo (1520) Ippolita gli fu rapita dalla morte. Allora il Castiglione si trovava di nuovo a Roma e vi rimase come stabile ambasciatore mantovano fino al 1524; Clemente VII lo nominò protonotario e lo mandò, col permesso del marchese, come nunzio alla corte imperiale a Madrid, dove arrivò il giorno 11 marzo 1525. Nell'aprile seguì Carlo V a Toledo, e nel 1526 a Siviglia ed a Granata. L'anno dopo lo colpì come un fulmine la notizia del terribile sacco di Roma, tanto più dolorosamente in quanto che papa Clemente gliene attribuì in parte la colpa, perché egli non gli aveva partecipato, che cosa si macchinasse alla corte spagnuola. Il Castiglione si giustificò in uno scritto diretto al papa da Burgos il 10 dicembre 1527, e contro lo spagnuolo Alonso de Valdés, segretario dell'imperatore, il quale, come suo fratello Giovanni, inclinava al protestantesimo ed aveva in un dialogo rappresentato il sacco di Roma come un giudizio di Dio per i molti peccati del clero, scagliò, sebben quegli cercasse di rabbonirlo con una lettera piena di devozione, la lunga e furibonda sua epistola, che lo minaccia d'inquisizione e di rogo, e che colla sua violenza manifesta la profonda agitazione della mente dell'autore. Il papa riconobbe la sua innocenza, l'imperatore lo colmò dei più alti onori; ma il dispiacere gli rodeva il cuore ed egli morì dopo breve malattia a Toledo il 7 febbraio 1529.

Il Castiglione compose il *Cortegiano* in memoria, come dice la dedica a Don Miguel de Silva, de'bei tempi d'Urbino e dello splendore di quella corte sotto il duca Guidobaldo; a questo periodo egli volle innalzare un durevole monumento. In pochi giorni gettò giù il primo abbozzo e compì l'opera nel marzo del 1516, quindi circa nello stesso tempo, in cui il Bembo chiudeva le sue *Prose* nella loro parte essenziale ed appariva la prima edizione del *Furioso*. Il 20 ottobre 1518 il Castiglione mandò il *Cortegiano* al Bembo per udire i suoi consigli; ma i molti viaggi ed i molti

affari gli fecero differire ancor per dieci anni la pubblicazione, fino al 1528.

Il duca Guidobaldo, così racconta l'autore in sul principio, soleva dopo cena, essendo fin dalla giovinezza di salute cagionevole, ritirarsi a riposare per tempo; ma intorno alla duchessa ed a Madonna Emilia rimaneva poi ancora a lungo adunata in gioviali colloquî, in ischerzi e giuochi, la compagnia dei signori e delle dame. Questi trattenimenti acquistarono uno slancio speciale, quando in principio del marzo 1507 essendo passato per Urbino papa Giulio, un certo numero de' suoi cavalieri vi si trattenne ancora qualche tempo dopo. Il Castiglione stesso era allora in Urbino, ma per modestia, per non dover prender parte personalmente al dialogo, finge di essersi trovato ancora in Inghilterra e di averne udito solo parlare da altri. In una delle riunioni serali, così egli continua, Madonna Emilia dispose, che i signori presenti dovessero l'un dopo l'altro proporre un giuoco di nuova invenzione. Grandi sottigliezze sono allora escogitate e tutte respinte, finché si arriva alla proposta di Federigo Fregoso, che cioè, accogliendo senza dubbio la corte d'Urbino i cavalieri più distinti d'Italia, si deva incaricare uno della compagnia di enumerare le qualità del perfetto gentiluomo, « di formar con parole un perfetto cortegiano ». Il conte Lodovico da Canossa è scelto a tale scopo ed egli schizza, spesso interrotto da obbiezioni degli altri, il desiderato modello di perfezione: Il cortegiano deve essere di origine nobile; sua vera professione sono le armi; egli deve trattarle con destrezza, essere esperto in ogni esercizio cavalleresco, nel maneggiare cavalli, nel giostrare, nel correr tori; sia ardito e coraggioso, ma senza millanteria. Colle prove di forza vadano sempre congiunte l'eleganza e la grazia, colla educazione del corpo proceda di pari passo quella dell'animo. Il cortegiano deve essere uomo di spirito, abile danzatore; deve saper parlare con garbo, conoscere il latino ed il greco, aver letto i poeti e gli storici; sia egli stesso esercitato nello scrivere versi e prosa, specialmente in lingua volgare. Deve essere esperto nella musica, cantare e sonare parecchi stromenti, avere un'idea della pittura, almeno tanto quanto basti ad acuire il suo senso per la percezione e il godimento della bellezza. Dovunque però si guardi dall'affettazione, sia perito in ogni cosa, ma senza farlo apparire; si deve sempre vedere che nessuna delle arti, nelle quali brilla, è la sua professione, che questa consiste

invece solo nelle armi. A queste regole del conte Lodovico altre ne aggiunge la seconda sera Federigo Fregoso sul modo e la forma, con cui sono da usarsi quelle lodevoli qualità. Poi parla Bernardo da Bibbiena sulle facezie e gli scherzi e racconta insieme cogli altri una quantità di aneddoti. Una questione sul valore delle donne dà appiglio a disegnare anche il ritratto della perfetta *donna di palazzo*, che Giuliano de'Medici compie brevemente la terza sera. Una delle principali occupazioni della vita di corte è l'amore; non possono mancare precetti su di esso e su' suoi usi: ma il Castiglione si mostra ispirato ad una severa moralità, quale ben di raro si vedeva applicata nella vita reale; solo dame non maritate possono amare e solo collo scopo del matrimonio.

Se non che tutte le arti e le abilità, che il cortegiano deve possedere, sarebbero per sé stesse puri trastulli, se non fossero come mezzi subordinate ad uno scopo più alto e più serio. Questo consiste, come mostra la quarta sera Ottaviano Fregoso, nel guadagnarsi la grazia del principe in modo da potergli dire la verità, poterlo spronare al bene e trattenere dal male. Tutte le sue abilità, il cavalcare, l'armeggiare, la musica, la poesia, i trattenimenti amorosi devono essere come fiori, coi quali adorna al suo signore il sentiero scabroso della virtù. Si vede quale alto, ideale concetto avesse il Castiglione della condizione del cortegiano; la *cortegiania* è l'arte di educare, di consigliare, di guidare il principe; in tal senso erano, come dice l'autore, cortegiani anche Platone ed Aristotile, in quanto che compresero che al principe non si può andar innanzi con l'aria di un severo e pedante correttore, che egli non tollera. Ma un così avveduto consigliere non può veramente esser giovane, eppure si era detto che il vero cortegiano deve amare. Si pone perciò la questione se e come sia possibile questo sentimento per l'uomo in età. Tocca rispondere al Bembo, il quale svolge la teoria dell'amore platonico. A tal fine egli era scelto acconciamente, ché il terzo libro de'suoi *Asolani* conteneva le stesse idee. Ma il Castiglione ha di gran lunga più slancio poetico; egli, che era veramente poeta, ha qualche cosa del mistico entusiasmo di Platone e lo sa esprimere con calore di forma, perché scrive con maggior naturalezza, non nello stile ricercato del Bembo.

E meravigliosa è l'arte dialogica del Castiglione. I più dei dialoghi letterarî sono tali solo in apparenza o non sono che prediche, dove uno degl'interlocutori mette in mostra tutta la sapienza del-

l'autore, mentre gli altri fanno da comparse. Nel Castiglione tutti i personaggi prendono viva parte; vi ha un vero scambio di opinioni pronto, a botta e risposta; ciascuno che parla, è rappresentato con un determinato carattere e l'autore pone la sua opinione in bocca or a questo, or a quello. Si vede, che questo scritto si fonda sull'osservazione di colte conversazioni, quali avevano in fatto luogo ad Urbino, quantunque naturalmente esse abbiano dovuto essere arrotondate e perfezionate per la riproduzione letteraria.

Codesto tòno del dialogo è mantenuto anche negli svariati problemi e nelle questioni, che sono poste in discussione. La risposta non è per lo più data con rigore scientifico, oppure rimane anche affatto sospesa; spesso non si fa che lievemente sfiorare l'argomento, come ben si conviene ad un'elegante conversazione dinanzi a signore. Nondimeno v'erano pure problemi capaci di una trattazione più profonda anche dinanzi ad una brigata di corte, come la questione della lingua, che allora era ancor nuova e per ogni persona colta importante per parlare e per iscrivere. Perciò ad essa è dedicata una parte considerevole della conversazione del primo libro, e nella dedica l'autore ha riassunto brevemente un'altra volta la sua opinione. Essa era diametralmente opposta a quella del Bembo, quantunque il Castiglione abbia, come si è visto, mandato a lui il suo libro per averne un giudizio. Il Castiglione apprezza la letteratura del trecento, ma non vuol saperla considerata come un oracolo; le parole antiquate e morte si devono evitare; ciò che è affettazione nel parlare, lo è anche nello scrivere. La norma della lingua scritta è l'uso vivente, e, sebbene la Toscana meriti senza dubbio una speciale considerazione, come la regione che per prima possedette una coltura letteraria, non è tuttavia da disprezzarsi neppure il modo di parlare delle altre città italiane principali, che sono centro di attive relazioni materiali ed intellettuali. Non si abbia riguardo di adoperare parole, che si odano in tali luoghi, finché esse siano armoniose ed espressive, se anche non siano toscane. Anche parole straniere, quando abbiano acquistato diritto di cittadinanza, del pari che buoni neologismi tratti dal latino, non sono da biasimarsi e quando, come accade non di rado, le forme dialettali di certe parole siano rimaste più vicine alla forma latina delle medesime che le corrispondenti toscane, si devono preferir quelle. Se poi questa lingua non sarà *pura toscana antica*, sarà *italiana*, *comune*, ed egli cita l'esempio

così spesso ripetuto più tardi, dei Greci, che dai quattro dialetti del loro paese si sarebbero formata una quinta lingua comune. Ma il punto principale rimane, che si abbiano a dire cose buone e belle, perché le più belle parole desunte dal Petrarca e dal Boccaccio non giovano a nulla senza bei pensieri.

Nel complesso queste sono idee sane, se si prescinda dall'esagerata predilezione del conte per le forme latineggianti e l'ortografia latineggiante. Il Varchi, avendo falsamente inteso un'espressione della dedica, gli fece a torto dire nel suo *Ercolano*, di avere scritto lombardo; egli voleva dir solo di non avere, in contrapposto all'affettato toscaneggiare, evitato ogni lombardismo; anzi voleva scrivere italiano, nella lingua in uso fra le persone colte d'ogni paese. Donde codesta lingua comune venisse e se non traesse origine, non ostante varî elementi estranei, appunto dalla Toscana, egli invero non ha considerato.

Il cortegiano del Castiglione è l'uomo nello svolgimento universale delle sue facoltà; è, com'egli confessa, un ideale, ma tale, che alcuni al suo tempo gli si accostavano, sovra tutti egli stesso, che sapeva con eguale perizia maneggiare la spada e la penna, trattare affari di stato e piacevolmente conversare, che conosceva egregiamente gli antichi, che scriveva con eleganza il latino e l'italiano e possedeva una fine intelligenza per le arti figurative: « qual lui Vediamo, ha tali i cortigian formati », diceva di lui l'Ariosto (*Fur.* XXXVII, 8). La vita ed il sapere erano allora ricchi e splendidi, ma però non così complicati come oggi, ed un'armonica multilateralità, simile a quella degli antichi, era ancora possibile ad un uomo fornito di doti eccellenti.

Ma nella realtà questa imagine ideale aveva anche il suo rovescio. Nel Castiglione la corte appare come la sede di un'alta educazione e di nobili costumi, in Pietro Aretino ed in molti altri come sede della più sfrenata dissolutezza. Ambedue i quadri erano veri; la coltura altamente svolta ed universale, lo splendore e la bellezza nelle forme esteriori della vita si univa con una grande corruzione morale della società. Gli antichi vincoli, che tenevano a freno le passioni e gli appetiti dell'individuo, erano rilassati e la brama di godere cercava senza riguardi soddisfazione. Non mancava religiosità, ma negli strati più alti della società essa era ponderata, fredda, per lo più pura cerimonia, senza influsso sulla condotta della vita. Il sentimento della solidarietà sociale, del do-

vere sonnecchiava; si predicava pur sempre molto la morale, ma per i più essa era una frase; di fronte si levava potente la voce della sensualità. Dove il giudizio morale è esercitato sulla realtà, ivi appare la più grande incertezza e confusione; il puro e l'impuro sono designati cogli stessi nomi; accanto al gusto più fine si manifesta spesso in tutta la sua crudezza un rude cinismo. In quella età godereccia si destano quando a quando rimorsi di coscienza, un impulso a resipiscenza ed a risveglio di fede. Quindi i predicatori di penitenza trovarono nel secolo XV tanto plauso non solo fra il popolo; quindi la potenza del Savonarola, che per quattro anni guidò Firenze colle sue prediche e parve averla convertita all'antica pietà e purezza di costumi. Ma questi furono movimenti passeggieri, esagerazioni che non corrispondevano ai bisogni del tempo, finché non venne la reazione cattolica, che ricevette la sua spinta dalla riforma tedesca. Nondimeno, se grande era la corruzione, ci si deve figurare, come fecero alcuni, tutta l'età come un pantano di peccati? Esistevano anche più nobili affetti; la virtù visse sempre accanto al vizio; gli spiriti ed i sentimenti degli uomini di un'età non possono essere giudicati con una parola. Come i seguaci del Savonarola ritrassero coi più tetri colori il tempo di Lorenzo de'Medici per far brillare di più fulgida luce l'opera del loro maestro, così anche la riforma e la reazione cattolica esagerarono nel dipingere l'irreligiosità e la dissolutezza del rinascimento. Non bisogna seguire gli scrittori con isguardo troppo unilaterale, né si deve parlare sempre del Cinquecento solo come i pietisti ed i predicatori di penitenza. La satira esagera sempre, generalizza nella sua indignazione; inoltre si pensi al costume allora in vigore di dire apertamente ciò che ora prudentemente si copre.

Nel fatto la società era afflitta da una più profonda e fatale immoralità, dalla mancanza d'ideali, di quegli alti fini ed intenti comuni, che nobilitano le azioni umane. L'individuo ed il suo vantaggio personale si impongono più del conveniente e per raggiungere scopi egoistici si adopera ogni mezzo, senza che desti ripugnanza né disprezzo. Questa mancanza di convinzione e di carattere è specialmente il peccato dei letterati nel secolo XVI.

La produttività letteraria di questo secolo, paragonata a quella dei tempi anteriori, è portentosa. La facilità della diffusione mediante la stampa, l'aumento del pubblico leggente la promossero in modo straordinario. Quella del letterato era ormai una speciale

professione, che doveva dar da vivere a chi la abbracciava. Al principio del periodo del rinascimento la qualità di scrittore e quella di erudito andavano pur sempre congiunte; l'erudizione stava in prima linea e gli umanisti trovavano il loro posto nelle università o come impiegati pubblici. Ora che la lingua volgare aveva riportato la vittoria, l'erudizione non era più la compagna necessaria dell'ufficio di scrittore, né più la sua alimentatrice. Né il libro rendeva ancor molto colla pubblicazione, ma bene spesso colla dedica, per la quale si aspettava il dono come tributo obbligatorio, ed alcuni dedicavano lo stesso libro a diverse persone per moltiplicare il loro guadagno. Così il lavoro letterario diveniva in gran parte speculazione sulla liberalità dei grandi e dei ricchi e la dipendenza dal favore di cospicui protettori, la servitù, come si diceva, era la sorte consueta dello scrittore privo di mezzi, del *virtuoso*, che voleva vivere de' suoi talenti. La grande concorrenza determinava una gara abietta, conduceva ad usare mezzi bassi, ad un'adulazione senza limiti, ad aperto e spudorato accattonaggio. Pietro Aretino è il tipo di questo letterato, la cui penna sta interamente al servigio di vantaggi esteriori, senza ideale e senza scopo indipendente dell'arte. Ma egli si distinse dagli altri per la meravigliosa abilità, con cui sistematicamente proseguì i suoi fini egoistici e seppe innalzarsi ad una posizione splendida, che imponeva rispetto e paura. Il suo tempo lo celebrò come un grand'uomo; molti lo onorarono, quasi lo adorarono. Ma tanto peggio lo trattò la posterità: lo si rappresentò come l'incarnazione della corruzione del suo secolo; il suo nome fu aborrito, come pochi altri; tutte le favole, che i suoi nemici avevano inventato, furono facilmente credute e si abbarbicarono a lui come una leggenda di onta e di abbiezione. La critica moderna ha anche qui fatto giustizia e tolte di mezzo le esagerazioni.

XXVI.

Pietro Aretino.

La tradizione cominciava colla nascita di Pietro, dava alla infamia di lui il punto di partenza che le conveniva; egli doveva esser figlio di una cortigiana ed esser venuto al mondo in un ospedale. In realtà sua madre Tita, per la cui memoria egli mostrò negli anni più maturi una viva pietà, era una donna dabbene e suo padre, il marito di lei, un povero calzolaio di nome Luca, il cui casato è rimasto ignoto, perché Pietro si vergognava di questa sua origine e si chiamò sempre dalla sua patria soltanto Aretino. Nato nel 1492, la notte dal 19 al 20 aprile, ricevette una assai scarsa educazione, abbandonò per tempo Arezzo ed andò a Perugia, che chiama « il giardino, ove fiorì la sua gioventù » (*Lett.* I, 49). Quivi si dedicò alla pittura, e si destò in lui l'inclinazione alla poesia per impulso di un sonetto di Antonio Mezzabarba, che quarant'anni dopo aveva ancora a memoria (*Lett.* IV, 286). Nel 1512 apparve di lui una raccolta di poesie a Venezia. La sua carriera cominciò veramente, quando andò a Roma e trovò accoglienza prima presso Agostino Chigi, poi al servigio di papa Leone e del cardinale Giulio de' Medici. La gaudente corte romana doveva prender diletto della sua spiritosa conversazione e della sua lingua pungente, la quale cercò ben tosto di esercitare la sua azione sul pubblico. Perciò sotto il breve governo dell'austero Adriano non poté più trovarsi bene a Roma, dove forse aveva anche da temere in causa delle sue satire. Andò col cardinale Giulio a Firenze ed il 3 febbraio 1523 questi lo mandò al marchese Federigo di Mantova con una commendatizia, che prova quale alto posto occupasse Pietro nel favore del Medici. Tre settimane dopo il marchese scrive al cardinale, pregandolo di lasciar ancora per qualche tempo Pietro presso di lui

e vantandone la *giocosa affabilità* ed il raro spirito. Nell'estate si trattenne presso Giovanni dalle Bande Nere a Reggio ed altrove e, quando il cardinale Giulio fu salito al trono papale sotto il nome di Clemente VII, fece ritorno a Roma. Imprudentemente si mescolò alle discordie della corte, si schierò tra i partigiani dell'arcivescovo di Capua, Niccolò Schomberg e del vescovo di Vaison, Girolamo Schio, onde si tirò addosso l'inimicizia del datario Giov. Matteo Giberti. Questo sarà stato il motivo del suo nuovo allontanamento, che fu di breve durata; se ne volle attribuire la causa anche ai sonetti, che Pietro compose sui disegni indecenti di Giulio Romano incisi in rame da Marcantonio Raimondi. L' incisore fu allora imprigionato e fu salvato da pena più severa solo per l'intercessione di Pietro stesso, il quale è poco credibile abbia, con un tale esempio sotto gli occhi, voluto pubblicare subito dopo i suoi versi osceni: verosimilmente questi sono alquanto posteriori.

Il 3 agosto 1524 lo troviamo nella sua patria Arezzo, dove gli scriveva Giovanni de' Medici invitandolo a venire presso di sé a Fano; ma il 13 novembre era già di nuovo a Roma e vi godeva alto favore. Cantò Clemente in una poesia laudatoria, che apparve stampata nel dicembre. Il marchese di Mantova lo chiama il suo carissimo amico, esprime la sua grande soddisfazione per aver udito che Pietro parla dovunque bene di lui, specialmente anche dinanzi al papa, che volentieri gli dà ascolto, e gli offre tutte le prove possibili della sua grazia. E Pietro gli prestava servigî e gli faceva favori, per i quali esigeva di essere pagato, si sdegnava quando il danaro si faceva aspettare e lodava quando lo aveva ricevuto. Ma i versi di Pasquino, cui il giorno di S. Marco faceva parlare in suo nome, l'abilità, colla quale traeva profitto dalla sua influenza presso il papa, suscitarono contro di lui odio e gelosia. Una sera del luglio 1525, mentre passava a cavallo per la strada, fu aggredito e ricevette due colpi di pugnale nel petto, uno dei quali parve da principio mortale. Il feritore era il bolognese Achille della Volta, uno del seguito del Giberti; egli scappò; il papa fece iniziare un'inchiesta ed imprigionare parecchie persone. Ma Pietro non fu soddisfatto; egli vide che i veri colpevoli sfuggivano alla sua vendetta ed accusò il Giberti, anzi il papa stesso. Forse anche aveva compreso, che a Roma non poteva fare la parte, cui aspirava, onde nell'ottobre abbandonò la corte pontificia e per lungo tempo in appresso la svillaneggiò come il focolare di ogni corru-

zione, quantunque non avesse perduta la grazia di Clemente, che lo fece di nuovo raccomandare per mezzo dello Schomberg al marchese di Mantova.

Nondimeno Pietro non andò a Mantova, ma si recò novamente presso Giovanni de' Medici; nell'ardito condottiero lo sfacciato avventuriere della penna trovò lo spirito affine al suo, come quegli in lui. La loro relazione divenne assai intima; erano inseparabili. Nel 1526 Giovanni fu ferito ad una gamba presso Borgoforte da un colpo d'arma da fuoco; Pietro ottenne che fosse accolto in Mantova, lo assistette con fedele devozione e tra le sue braccia Giovanni morì dopo l'amputazione. Questi rimase una delle più tenaci affezioni di Pietro, che anche dopo lunghi anni non ne pronunziava mai il nome senza parole della più alta ammirazione e di doloroso ricordo.

Poco appresso (il 25 marzo 1527) egli andò a Venezia e, dopo alquanto lunga esitanza, vi pose stabile dimora, né più se ne allontanò per molto tempo. Aveva scelta, sede a lui adatta, la libera città, nella quale visse senza disturbi, dove era protetto dalla vendetta dei principi fintanto che si teneva lontano dalla politica della repubblica, dove la sua brama di godere e le sue inclinazioni artistiche trovavano da soddisfarsi come forse in nessun altro luogo. Venezia era la città della mondanità, dove Venere trionfava, dove la cortigiana non occupava un posto più basso della dama onesta, dove tutto si rivolgeva alla terra, una grande e saggia politica, un fervore di vita varia, gaia, voluttuosa, pieno di magnificenza e di bellezza, quale ce lo dipinse in quel tempo egregiamente Clément Marot dal suo rigido punto di vista di protestante in un' epistola poetica alla duchessa Renata di Ferrara. Perciò Pietro amava assai Venezia e spesso la esaltò. Voleva essere indipendente, vivere del suo proprio lavoro, del « sudore del suo inchiostro », come egli si esprimeva nella sua maniera grottesca; sui titoli de' suoi libri si chiamava *per la grazia di Dio uomo libero*. La risoluzione di vivere indipendente in quel tempo di cortigianeria sarebbe stata nobile, ma i mezzi, coi quali si procurava l'indipendenza, non erano migliori della servilità. Egli non serviva ad un signore, ma all'oro; da Venezia praticava il suo sistema di accattonaggio e di estorsione in larga misura. Quando nel 1531 il duca di Mantova lo privò della fruttuosa protezione, che fino allora gli aveva concesso, non ne aveva più bisogno e trovò da compensarsi ad usura. Le innumerevoli sue lettere si diffondevano

per tutto il mondo ed in risposta venivano ricchi doni, grosse somme di danaro, pensioni, catene d'oro e coppe, stoffe suntuose, oggetti di vestiario per lui ed ornamenti per le sue amanti, vini prelibati, frutta ed altri commestibili. A Carlo V scriveva (*Lett.* I, 49): « È certo, che sì come Iddio ha, per dar luogo ai suoi meriti (di Carlo), allargato il mondo, bisogna anco, che alzi il cielo, perché lo spazio di tutta l'aria non è capace al volo della fama sua »: all'imperatrice Isabella (ib., 138): « dico che egli è peccato a non credere ed errore a non dire, che voi non siate stata concetta innanzi ai secoli e riserbata nella mente di Dio, fino che la sua volontà vi congiunse con Augusto ». Oppure ad Enrico VIII d'Inghilterra dice nella dedica del secondo libro delle sue lettere, che egli non deve adirarsi se il mondo non gli inalza templi ed altari, « conciosia che il numero infinito delle vostre faccende immense lo tien confuso, non altrimenti che ci confonderebbe il sole, se la natura, toltolo dal suo luogo, ce lo ponesse in sul vicino conspetto degli occhi ».

Dovunque sappia essere alcuno, da cui possa sperare qualche cosa, gli scrive e fra i destinatarî delle sue lettere figurano quasi tutti i principi e i grandi d'Italia e molti dell'estero. Scrisse perfino al Barbarossa, l'ammiraglio del gran Sultano, il terrore dei mari, gli mandò una medaglia colla sua effigie e ne ricevette una lusinghiera risposta. Aveva anche i suoi agenti che lo aiutavano nello scovare e nell'acchiappare la preda. Gli amici dovevano lavorare per lui presso le corti; richiamavano la sua attenzione sui personaggi accessibili alle sue adulazioni. P. P. Vergerio gli raccomanda a questo scopo il cardinal di Trento ed anche gli suggerisce come debba coglierlo (*Lett. all'Aretino.* I, 274). Ambrogio Eusebio girava per le corti, consegnava le sue lettere ed incassava per queste danaro; in una lettera da Siviglia (ib., II, 43) gli indica parecchi alti signori come oggetti di una lucrosa devozione. Niccolò Franciotti gli partecipa che alla corte persiana si parla di lui e che quindi non indarno scriverebbe colà (ib., I, 306). Chi gli dona, chi ricompensa le *virtù* di Pietro Aretino, è grande e virtuoso; la lode è in proporzione del valore del dono; in cambio di danaro egli dà gloria. « Ma benché la mia virtù sia piccola, dice ad Antonio de Leyva (*Lett.* I, 32), non è che, dandole voi il pane venti o trenta anni, che Iddio mi conceda vivere, non le basti lo animo spenderne più di mille in pascervi il nome ». « Quali

colossi d'argento e d'oro, grida pomposamente in una lettera più tarda (VI, 4), non che di bronzo e di marmo pareggiano i capitoli, in cui ho scolpito Julio Papa, Carlo Imperadore, Caterina regina e Francesco Maria duca? Essi hanno il moto col sole..... ». Ed ancor più spudoratamente del Filelfo, confessa che scrive per danaro, che « lo stimolo del disagio gli imbratta le carte e non lo sprone della fama » (*Lett.* II, 52) e che « poco si cura d'avere a mentire, per esaltare coloro che son degni di biasimo » (IV, 168).

La sua adulazione è grossolana; i complimenti che distribuisce, ci sembrano ridicoli nella loro esagerazione. Eppure al loro tempo piacevano; le sue lettere furono molto ammirate; codesto diluvio di frasi altisonanti, ampollose solleticava l'orecchio dei celebrati ed otteneva pienamente il suo effetto. Ma questo dipendeva anche dalla personalità di colui, dal quale quel diluvio proveniva. Si teneva in sì alto conto la sua lode, perché si temeva il suo biasimo. Pietro Aretino aveva in generale fama di essere la lingua più maledica; censurava la volgarità e l'avarizia dei grandi, che non onorano l'ingegno; predicava le massime della libertà e della dignità umana: « Se i Signori son Signori, e gli uomini sono uomini », si dice nella commedia *La Cortigiana* (III, 7) e « sulla libertà e la servitù » pensava di scrivere un trattato (*Ragionamenti*, parte II, p. 299). L'Ariosto lo chiamò nel *Furioso* « il flagello dei principi » e questo titolo egli accettò con orgoglio, e fece porre dagli stampatori sui suoi libri. Si atteggiava a difensore del merito bisognoso ed oppresso: « La mia penna, armata de'suoi terrori, così scriveva a Giannantonio da Foligno (I, 85), ha fatto sì che i potenti riconoscendosi hanno raccolti i belli intelletti con isforzata cortesia, la quale odiano più che i disagî. Adunque i buoni debbono avermi caro, perché io con il sangue militai sempre per la virtù e per me solo ai nostri tempi veste il broccato, bee nelle coppe d'oro, si orna di gemme, ha delle collane, dei danari, cavalca da reina, è servita da imperadrice e riverita da dea ». Antonio de Leyva avrebbe detto che l'Aretino era più necessario per la vita umana che le prediche, perché queste conducono sulla retta via gli uomini semplici, gli scritti di lui gli altolocati. Egli, si diceva, aveva portato la verità nelle stanze ed alle orecchie dei potenti, a dispetto dell'adulazione e della menzogna. « Noi che spendiamo il tempo ne' servigî de' principi, disse il conte Gianiacopo di Monte l'Abbate, ambasciatore del duca d'Urbino a Venezia, siamo riguar-

dati e riconosciuti da' nostri padroni, bontà de' gastighi che gli ha dati la penna di Pietro » (*Ragionamenti*, parte II, Dedica). E queste iperboli contenevano una piccola parte di vero; egli aveva contribuito a migliorare la sorte dello scrittore, se non moralmente, esteriormente; con lui si cominciò, non già a stimarne la posizione, ma a temerla.

Ed egli, che parlava a questo modo, che si faceva chiamare *il veritiero*, *l'uom verace*, che usava un emblema con intorno la scritta *Veritas odium parit*, egli era colui che sì sconfinatamente adulava e confessava da sé stesso di mentire. In generale tale contradizione poco lo preoccupava; dei principî nulla gli importava e per raggiungere il suo scopo si giovava alternativamente di entrambi i mezzi opposti, a seconda che gli pareva opportuno. Nondimeno faceva talvolta qualche tentativo di giustificare la sua condotta. Se ora egli porta i principi a cielo, ora li precipita nell'abisso, mostra loro, diceva, col biasimo che cosa siano, e colla lode insegna ad essi che cosa dovrebbero essere (*Lett.* III, 133), e Sperone Speroni gli faceva il piacere di vantare con belle parole, alle quali naturalmente neppure egli stesso credeva, questa pretesa arte educativa, che aveva l'aria di volgare adulazione e di lucrativa minaccia (*Lett. all'Aret.*, II, 326).

Il Mazzuchelli ha espresso l'idea, che in generale Pietro non sia punto stato quel maldicente audace e senza riguardi che si credeva, e che abbia saputo procurarsi tal fama solo mediante un astuto artificio. Nella sua corrispondenza pare che la cosa stia veramente così; certo vi si trovano alcune sfrontatezze e minaccie coperte, ma esse si perdono nel mare delle lodi. Ma dobbiamo noi giudicare dell'audacia della sua parola solo dalle lettere a stampa? Con esse ei voleva acquistarsi nuovi vantaggi e non eterni nemici; era quindi naturale che escludesse o mitigasse ciò che il furore del momento dettava alla sua appassionata natura e ciò che poteva poi recare pericolo. Certe lettere inedite, che vennero in luce più tardi, inoltre i violenti versi satirici e le temerarie espressioni, che, a quanto ci si attesta, uscivano dalla sua bocca, hanno un altro colorito e poi anche il periodo della maldicenza fu specialmente quello dei suoi anni giovanili. Lodovico Domenichi, che ben lo conosceva, scriveva a Pietro il 27 aprile 1541 (*Lett. all'Aret.*, II, 253): « Se i principi del mondo, spaventati un tempo dal flagello degli scritti e lodati ora dal sincero del cor vostro, non avessero acquetato il furor profe-

tico di Pasquino, nel qual v'aveva posto l'avarizia loro, coi suoi tributi, certo essi erano a peggior partito che la gloria colta in viaggio dall'invidia, perciò da loro s'è cominciato a conoscere la virtù che i cieli hanno infuso nel vostro petto, e da voi a far testimonio della liberalità sua, onde apparirà nell'altra etade la gratitudine vostra ». Le lettere stampate cadono le più in questa seconda età; la sua reputazione è già formata e noi lo troviamo nella posizione che la maldicenza gli aveva creato e che le sue lodi consolidavano.

Non mai penna fu più potente che quella di Pietro; essa aveva, come dicevano i suoi amici, la forza di sotterrare i vivi e di trarre dal sepolcro i morti, il vanto stesso che di sé aveva menato il Filelfo. Egli aveva saputo conquistarsi una poderosa efficacia sulla pubblica opinione, e la sua voce era un fattore, di cui si teneva conto in politica. Come a Roma aveva parlato per bocca di Pasquino, così ora faceva stampare separatamente versi satirici e talora anche le sue lettere, e distribuire gli uni e le altre come fogli volanti, che si diffondevano largamente. I principi lo accarezzavano ed egli poteva in mezzo a loro far la parte della potenza indipendente, di cui è ambita l'alleanza, e naturalmente otteneva la preferenza chi pagava meglio. Questo fu il motivo per cui, pur non avendo nessuna convinzione politica, nelle guerre fra l'imperatore e Francesco I egli si pose dalla parte di quello e fra i molti onori, che gli toccarono, raggiunsero il più alto grado di splendore quelli, di cui lo fe' segno Carlo V, quando nel 1543 passò per il territorio veneziano e Pietro nel seguito del duca d'Urbino andò a salutarlo presso Peschiera. L'imperatore lo fece cavalcare alla sua destra, gli rivolse parole di ammirazione per le lettere, lo assicurò che alla morte dell'imperatrice Isabella solo la lettera di lui aveva potuto confortarlo, e che tutti i grandi di Spagna tenevano copia di ciò che gli aveva scritto al suo ritorno da Algeri (*Lett.* III, 37 sgg.). Voleva perfino prenderlo seco in Germania, ma Pietro non acconsentì.

Di onori e di titoli non gli importava nulla, se non avevano un'aggiunta solida, e si faceva gioco della stolta avidità di possederli. Ma volentieri accoglieva gli omaggi di quelli, che gli facevano doni, perché accrescevano il valore dei regali, facendoglieli apparire come il tributo, che di diritto spettava alla sua virtù, e, come di questo, menava di essi gran vanto. Su di una medaglia si fece rappresentare seduto con un libro sotto il braccio, mentre

un uomo armato, seguìto da altre figure, gli offre un vaso, con intorno la scritta: « I principi tributati dai popoli, il servo loro tributano ».

Il suo splendido successo gli creò una clamorosa popolarità; egli era uno degli uomini più noti e più famosi del suo tempo. Cospicui signori venivano a Venezia per vederlo; genti di ogni nazione si affollavano nella sua casa; soldati, studenti, monaci e preti cercavano aiuto presso di lui, gli presentavano le loro querele, così che egli era divenuto, come amava dire nella sua maniera enfatica, « l'oracolo della verità, il segretario del mondo », e « le sue scale erano più consumate che il pavimento del Campidoglio dalle ruote de'carri trionfali » (*Lett.* I, 206). Il suo ritratto in forma di medaglia era diffuso tra il pubblico; lo si vedeva sulla facciata dei palazzi, sulle cassette da pettinarsi, sulle cornici degli specchi, sui piatti di maiolica fra le teste di Alessandro, di Cesare e di Scipione. Si chiamavano alcuni oggetti dal suo nome, per vantarne così il pregio; certi vasi di vetro di sua invenzione, che si fabbricavano a Murano con pitture sul gusto di Giovanni da Udine (*Lettere* I, 24) si chiamavano aretini, ed aretina una razza di cavalli. Tre fanciulle, che aveva avuto in casa e che poi erano divenute cortigiane, si facevano chiamar le Aretine; la memoria del luogo dove erano un tempo dimorate, le raccomandava ai loro clienti. Il canale, su cui guardava una parte la casa da lui abitata a Venezia, fu battezzato *il rio dell'Aretino*; si parlava di stile aretino; i cantastorie lo celebravano sulla piazza e narravano di lui; perfino i libelli, che gli si componevano contro, gli facevano piacere, perché erano testimonio della sua celebrità (*Lett.* III, 89, 145, 223 e *Lett. all'Aret.* II, 2, pp. 395 sgg.).

La grande raccolta delle sue lettere in sei volumi, il primo dei quali fu pubblicato da lui nel 1537 e l'ultimo nel 1557 dopo la sua morte, doveva servire alla gloria sua ed a quella de'suoi protettori. Nel 1551 pubblicò anche una raccolta di lettere, che gli erano state dirette. Naturalmente aveva scelto dalla corrispondenza quelle che più gli potevano far onore; è un coro generale di ammirazione, una gara di apoteosi. Principi, ministri e generali parlano a Pietro affettuosamente, umilmente, perfino strisciando, ambiscono il suo favore, lo ringraziano colle più esagerate espressioni di un segno di benevolenza, di una lettera, di un'opera sua. Certo in parte sono formule convenzionali di cortesia proprie di un tempo,

che amava il complimento esagerato, ma non tutto può essere considerato così; l'adulazione verso un privato pur non raggiunge in altri casi un tal grado. Egli vi è detto raro, divinissimo, adorando; Giovanni de'Medici lo designa come un *miracolo di natura*; Michelangelo gli dà il titolo di *signore e fratello*; il duca Federigo di Mantova, Cosimo di Firenze lo chiamano *amico carissimo*. Il duca Guidobaldo d'Urbino gli scrive sempre con grande gentilezza, con cordialità e famigliarità, si sottosegna *amorevol vostro come figliuolo* e dice: « I meriti vostri son tanti che ogni onore, che non vi si fa, vi si toglie e fura, perché tutti vi si convengono » (II, 2, p. 6). Il conte Massimino Stampa vuole essere considerato quale suo figlio e servitore. Un Bartolamio Egnazio da Fossombrone celebra come impareggiabile la sua bellezza e si spinge fino al sacrilegio: Pietro, egli dice, annunzia la verità, non come le sibille ed i profeti sotto un velo; « ma dirò bene che siate figliuolo di Dio....., perché Dio è somma verità in cielo e voi essa verità in terra » (II, 1, p. 175). Ed a lui, il cui nome si ebbe più tardi riguardo di pronunziare dinanzi ad orecchie caste, parlano con ossequio, con amore e con istima distinte e nobili dame. Vittoria Colonna gli fa presenti, lo ammira e solo si duole, che egli non abbia dedicato tutto il suo ingegno alle cose di religione. Veronica Gambara gli scrive tutta una serie di lettere piene di attestazioni d'amicizia, ringrazia la sorte, che, per compensarla di tutte le ingiustizie patite, le abbia conceduto il favore di Pietro, si rallegra di esser lodata nelle sue opere e quindi eternata, canta in un sonetto l'amata di Pietro, Angela Sirena, che ella stima felice come quella che possiede il cuore del grande poeta. Camilla Pallavicini chiama la conversazione di lui degna di esser desiderata dagli angeli. Niccola Trotti aspetta da lui una efficacia morale su suo marito Lodovico, spera, che questi, praticando Pietro, si ritrarrà dalla sua vita dissoluta (1).

Ma in codeste lettere a Pietro Aretino troviamo inoltre la voce di oppressi che implorano protezione ed appoggio ed i ringraziamenti per beneficî ricevuti. Si ricorreva a lui per intercessione

(1) Il marchese del Vasto però esita ad inchinarsi a questa potenza, *Lett. all'Aret.*, I, 194. Sembra quasi che Pietro abbia per una svista inserita questa lettera nella raccolta.

presso i potenti ed egli era sempre pronto a far valere la sua grande autorità in favore di infelici, per liberare prigionieri, per procurare un rifugio a perseguitati, per sollevare la miseria dei bisognosi. Certo lo faceva senza riguardo alla persona; il bandito poteva contare sulla sua assistenza come l'uomo onesto. Sovratutto l'ingegno (*virtù*) era sicuro del suo appoggio. Né aiutava solo con parole; la liberalità, che lodava nei principi, esercitava egli stesso in larga misura. Era prodigo nel ben fare, come in ogni cosa. Le somme, che ricevette nel corso di sua vita, avrebbero insieme formato un patrimonio assai considerevole per quel tempo; ma egli aveva le mani bucate. Lo si ode non di raro lamentarsi della povertà, della fame, che lo costringe ad adulare e mendicare. Erano esagerazioni; di tempo in tempo sentiva il bisogno di adoperare anche questo mezzo per il suo scopo, di atteggiarsi a genio negletto, cui si lasciava trar la vecchiaia nella miseria, e di far così affluire in maggior copia i doni; ciò risulta chiaramente dalla lettera a Pasquillo dell' aprile 1545 (*Lett.* III, 124). Ma per l'avvenire non accumulò mai danaro. In sua casa si viveva sempre alla grande; essa era piena di gente, che campava alle sue spalle, di vezzose fanciulle, che attendevano alle faccende domestiche (*massare*), di giovani letterati ed artisti, ai quali egli dava alloggio e cibo. E voleva che nulla mancasse, che tutti fossero abbondantemente provvisti, ed a nessuno si teneva l'occhio addosso. Dava splendidi banchetti, vestiva sé ed i suoi con lusso. « Alla mia sbrigliata prodigalità non supplirebbono le zecche di tutto il mondo », egli scriveva (II, 244), ed un'altra volta a Jacopo Sansovino (III, 273): « Io mi rido da senno, quando mi augurate una entrata stabile, sapendo voi che, se le piramidi di Egitto mi fusser di rendita, le farei come la mobiltà erranti. Sì che viviam pure, che ogni cosa è ciancia ».

Afferrare la vita e goderla a pieni sorsi, senza scrupoli e senza convinzioni, senza sofisticherie sulla natura delle cose, ecco il sistema di Pietro Aretino, *il vivere risolutamente*, come egli diceva rimandando al Doni un libro di filosofia senza averlo letto (*Lettere* IV, 269). Dotato fino ai suoi ultimi anni di una forte avidità di piacere e di una forte capacità di goderlo, egli non pensò mai a negare soddisfazione al suo istinto; pretendeva che ciò fosse un suo diritto, il privilegio del suo ingegno, cui l'esistenza doveva aprire tutte le sue gioie. Anche perciò gli piaceva tanto

Venezia colla sua civiltà varia e raffinata; quel fare all'amore coll'idillio, che era di moda, quella passione per la libera natura, che nei più era solo ipocrisia, sono sentimenti del tutto estranei a lui; anche dove parla del piacere di soggiornare in campagna, intende di quello, che si prova pensando al godimento futuro in veder crescere le biade e svilupparsi i tralci (*Lett.* II, 129). All'incontro esalta con entusiasmo la casa di Domenico Bolani, che abitava a Venezia, e la posizione di essa (I, 170): « né mi curo di veder rivi, che irrighino prati, quando all'alba miro l'acqua coperta d'ogni ragion di cosa, che si trova nelle sue stagioni ».

Nessuno ha proclamato più apertamente di Pietro Aretino i diritti della sensualità; egli celebra l'amore sensuale come umano, naturale e buono, come il colmo dei piaceri dell'esistenza. Le ragazze, che erano occupate al suo servizio, le *massare*, dovevano essere giovani, graziose e compiacenti; la sua casa era un harem. Negli anni più maturi amava la facilità e la comodità; però ben lo conoscevano anche le cortigiane di Venezia, che trovavano in lui un amico ed un consigliere. Inoltre si atteggiava ad amante ideale della senese Angela Sirena, moglie di Giannantonio Sirena, la quale abitava sul Canal grande dirimpetto a lui. Aveva bisogno di un tale affetto platonico, giusta la moda del tempo, come di argomento per la sua poesia; chiamava la Sirena « vita ed anima de' suoi studî », si inebbriava alla sua vista e la esaltò in quelle stanze barocche e stentate, che ne portano il nome. Veronica Gambara nel suo sonetto assegnò già alla fortunata donna il suo posto accanto a Beatrice ed a Laura.

Tuttavia anche questo voluttuoso buontempone fu una volta colto da una vera e forte passione, che ebbe una soluzione tragica. Alla fine del 1536 od al principio del '37 venne in sua casa Pierina Riccia, moglie di uno de' suoi protetti. Pietro scrive di lei come rapito (*Lett.* I, 78): essa è, egli dice, adorna di grazia, di modestia e di virtù, come se fosse cresciuta in paradiso; ei la tratta come una figlia, anzi la considera quale propria figlia e si ripromette da lei un appoggio per la vecchiaia. D'altra parte scrivendo a monsignor Zicotto, che le era parente, loda l'onestà di lei e dice che essa lo chiama padre e madre, « e ben le son io l'uno e l'altro » (*Lett.* I, 148). Dagli amici di lui ella era onorata e rispettata; Don Lope de Soria le si fa rispettosamente raccomandare in ogni lettera. Più tardi Pietro la assistette colla più grande abnegazione durante i tredici

mesi di una terribile malattia. Ristabilitasi, lo pagò di ingratitudine e scappò dalla sua casa con un giovane amante (1541). Egli se ne sdegnò, ma si tenne fortunato di essersi liberato dall'accecamento di quei cinque anni e dichiarò pazzia ogni amore, che vada oltre il godimento momentaneo (II, 221). Ma dopo qualche tempo ella tornò malata a morte e spirò (settembre 1545) fra le sue braccia di mal sottile. I suoi rimpianti per lei sono pieni di sincera tenerezza e ritornano ancora dopo lunghi anni, recando in quella vita spensierata una nota più seria, commovente. Il suo sentimento per lei era veramente solo paterno? Un luogo almeno delle sue lettere (III, 191) ci prova il contrario; soltanto le sofferenze e la morte di lei avevano purificato il suo affetto. Pietro chiama più volte le sue amanti figlie, le assicura de' suoi sentimenti paterni, ed una tale miscela ci rende codeste relazioni antipatiche in un modo tutto speciale (vedi *Lett.* III, 314; VI, 273, ecc.). Certamente però egli si prendeva cura delle sue vecchie amanti, dava loro marito, quando non lo avevano ancora, non lasciava loro mancar nulla, anzi, ciò che a noi appare comico, si mostrava curante perfino della fedeltà dei loro mariti, e per questo si adirò con Bortolo, che aveva sposato la Caterina Sandella (*Lett.* IV, 173).

Quantunque cercasse il piacere, Pietro Aretino non aveva il freddo egoismo del libertino. Amava con grande tenerezza anche le sue due figliuole naturali Adria ed Austria, alle quali aveva imposto questi nomi in onore di Venezia, la dominatrice del mare, e del suo maggior protettore, l'imperatore. Con quale verità egli esprime in occasione della nascita della prima (*Lett.* I, 115, giugno 1537) nella lettera a Sebastiano del Piombo la gioia della paternità! Come è grazioso il quadro, che ivi disegna, delle contentezze e delle ansie de' genitori per i piccini! E bella e calda, piena di amore e di premura paterna è la lettera (VI, 280), nella quale si adopera colla duchessa d'Urbino per la sua Adria, quando questa, dopo il matrimonio, era maltrattata dai parenti del marito.

E se Pietro mancava di altri ideali, pur possedeva un interesse più elevato, la passione, universale nel suo secolo, per l'arte. Quadri ornavano le pareti delle sue stanze; statue, medaglie, bronzi le riempivano; vi echeggiava la musica; il godimento estetico non era per lui un bisogno meno vivo che il materiale. I suoi amici inseparabili, i compagni de'suoi banchetti erano Tiziano ed il Sansovino. Pregò Michelangelo di mandargli uno schizzo di sua mano, come i

principi, doni; Giulio Romano, Sebastiano del Piombo, il Vasari erano con lui in intima relazione. Sovra tutti amava Tiziano, si faceva incessantemente banditore della sua gloria ed il grande pittore gli si mostrava riconoscente e devoto. Gli artisti davano molto peso al suo giudizio, prestavano volentieri orecchio alle sue osservazioni, mentre lavoravano (*Lett.* III, 184), e certo i suoi consigli erano degni di considerazione; egli stesso aveva pure un tempo maneggiato il pennello. Come sono saggie, per es., le sue parole dirette a Jacopo Tintoretto, quando dopo averne lodato un quadro, lo ammonisce però a non insuperbire ed aggiunge: « beato il nome vostro se reducete la prestezza del fatto in la pazienzia del fare » (IV, 181). Quando discorre di quadri, il suo stile è bensì ricercato, ricco di iperboli, ma pur mostra la viva impressione che l'opera d'arte faceva in lui; ciò appare quando parla del Pietro Martire di Tiziano (I, 171) e specialmente quando descrive con molta efficacia ed abilità, di sull'incisione di Enea da Parma, la conversione di Paolo di Francesco Salviati, che egli sa metterci dinanzi agli occhi con tutte le particolarità notevoli (III, 176). Anche i presenti, che faceva a'suoi protettori per mostrarsi riconoscente, erano di preferenza oggetti d'arte e quindi talvolta di un valore, che li poneva a paro dei doni ricevuti, anzi, secondo il nostro criterio, al disopra.

Lodovico Dolce nel suo dialogo sulla pittura fa che Pietro Aretino discorra dell' essenza e della tecnica dell' arte, che paragoni Raffaello con Michelangelo dando la preferenza al primo e da ultimo intuoni le lodi di Tiziano. Pietro passava per un'autorità in queste cose, delle quali egli ha certo parlato con molto più spirito che nello scritto del Dolce; si confronti solo la lettera sul Giudizio universale di Michelangelo (*Lett.* IV, 86) col parere sul quadro nel dialogo (p. 48), dove sono soltanto sciupate le parole della lettera.

Espressioni tecniche dell'arte, imagini tratte dall'ambito di questa sono volentieri usate da Pietro nelle sue lettere ed in altri scritti, talvolta con energica efficacia. A proposito dello stile parla di disegno, di colorito, del rilievo nell' invenzione e dell'elegante miniatura dell' esecuzione, e parecchie di tali designazioni sono rimaste dopo quel secolo artistico alla lingua della critica letteraria, cui ancor oggi servono felicemente. Giudicando dell'omicidio commesso da Lorenzino de'Medici, usa le parole (I, 78): « Non si nega

che chi dominando diventa Tiberio o Caligola, non iscolpisca la statua a colui che 'l manda sotterra ». Non si poteva esprimere con maggior perfezione questo concetto. Dove descrive la situazione della casa di Domenico Bolani da lui abitata, coll'agitato brulichio del Canal grande (I, 170), mostra l'occhio artistico dei pittori veneziani nella concezione gioconda della svariata realtà, mentre il loro fine sentimento del colore ci appare nella lettera famosa e spesso citata, dove sono descritti lo spettacolo pittoresco, che gli presentò una volta verso sera il cielo alla sua finestra, gli effetti di luce nell'atmosfera crepuscolare e negli strati di nubi più e meno lontani (III, 48).

Pietro Aretino era uomo d'ingegno, ma di scarsa coltura; fu il primo che senza studî si acquistasse un posto distinto nella letteratura; e questo era il suo orgoglio, tutto dovere a sé stesso, senza essere di nulla debitore ad altri. Nella sua stanza non si vedevano, come scrive meravigliato uno de'suoi lodatori (*Lett. all'Aret.* II, p. 325), né libri, né altro all'infuori di carta, penna e calamaio. Egli riprova la servilità e l'imitazione, che signoreggiavano la letteratura, l'artificiosità, che guasta la natura; egli, cui piaceva il *vivere risolutamente*, odiava naturalmente i pedanti, che sapevano di greco e di latino, avevano sulle labbra il Petrarca ed il Boccaccio, li bistrattavano in pesanti commenti e si credevano perciò da più che gli altri. La scuola colla sua polvere infastidisce il buontempone, che alla pedanteria attribuisce ogni malanno nel mondo; essa ha avvelenato il cardinale Ippolito de' Medici, ha pugnalato il duca Alessandro e, ciò che è il peggio, « ha provocata l'eresia contra la fede nostra per bocca di Lutero pedantissimo » (*Lett.* I, 143). Assai spesso egli si fa gioco con sana ragione dei petrarchisti e dei grammatici. « O turba errante, esclama nella bellissima lettera del 25 giugno 1537, diretta al Dolce (I, 122), io ti dico e ridico che la poesia è un ghiribizzo della natura nelle sue allegrezze, il quale si sta nel furor proprio e mancandone, il cantar poetico diventa un cimbalo senza sonagli ed un campanil senza campane ». In un'altra lettera a Gianiacopo Lionardi (I, 231) descrive con fresca spigliatezza un sogno, nel quale avrebbe fatto un viaggio sul Parnaso, solita veste sotto la quale si amavano presentare la lode degli amici letterarî, che sono accolti nel sacrario delle Muse, ed il biasimo dei nemici, che devono rimanerne fuori.

Quale oppugnatore di un indirizzo falso nella letteratura, quale

difensore della ragione e della natura, Pietro Aretino ha la sua importanza. Come dinanzi a' principi, così anche in letteratura egli si atteggiava ad apostolo della verità, e qui si trattava realmente della verità, non soltanto della fastosa apparenza di essa, come nell'altro caso. Ma anche nel campo letterario la teoria e la pratica mal si accordavano insieme. La rigorosa attuazione di determinate convinzioni non era affare per Pietro, come neppure per tanti altri nel secolo XVI; nella vita non si faceva tanto questione di principî, quanto di amicizia e di inimicizia personale, di utilità. Pietro scrisse la più sudicia satira dei conventi di monache, eppure si rallegrò quando sua nipote entrò in uno di questi, fece che sua figlia Adria dimorasse per un certo tempo presso le pie suore, « per imparar le virtù e i costumi » (III, 254). Rideva del petrarchismo, e lodava nello stesso momento il Bembo ed i suoi seguaci; era il più accanito avversario del Berni, col cui realismo avrebbe dovuto armonizzare e la cui maniera imitò egli stesso in alcuni de' suoi capitoli. Si burlava dei grammatici e dei commentatori e lodava moltissimo i lavori di un Francesco Alunno, lodava tanti altri libri eruditi mandatigli dagli autori, sicuramente senza averli letti, e chiamava il pedantesco Trissino « anima dell'anima e della vita della gloria » (III, 185). Come i potenti dei troni, così egli adulava i potenti della penna, anche quando intimamente li odiava o li disprezzava, per esserne rispettato e nominato. Il secolo XVI fu, come pochi altri, un'età di ipocrita fratellanza fra gli scrittori a scopo di mutuo incensamento e di mutua difesa contro gli assalti. E d'altra parte si tenevano d'occhio questi buoni amici letterarî; i pettegolezzi, le voci che questi o quegli avesse parlato bene o male di questo o di quell'altro, andavano in giro, e ne seguivano ringraziamenti o lamenti e giustificazioni.

Quando Pietro si vedeva deluso, quando non mieteva in ricambio delle sue quelle lodi che s'aspettava, quando notava mancanza di rispetto a'suoi meriti, allora minaccie ed invettive prendevano il luogo dell'adulazione, come quando qualche potente non gli manteneva una promessa. Bernardo Tasso in una lettera ad Annibal Caro, al principio del suo epistolario apparso nel 1549, si lasciò scappare l'espressione, che in lingua volgare non vi erano lettere, che potessero servir di modello. Era più che altro una tirata rettorica per esortare con essa all' imitazione degli antichi, ma Pietro se ne risentì come di un colpo a quella che egli credeva

la parte più salda della sua gloria. Per primo aveva pubblicato una raccolta di lettere italiane; si credeva il creatore ed il modello inarrivabile dello stile epistolare moderno, ed ora c'era chi osava asserire che questo non esisteva ancora. Così si scagliava contro Bernardo in una lunga lettera (V, 184), lo rimproverava di non avere, gonfio di sé, nessuna stima delle cose altrui, negava che egli conoscesse l'arte dello stile epistolare e lo accusava di copiare tuttavia infelicemente solo lui, Pietro; né era punto inesatto che Bernardo lo imitasse. Egli si rifiutò, dinanzi a Sperone, di desistere dalla sua ira (V, 234): ma il capitolo su Caterina de'Medici (Nov. 1550, *Lett.* VI, 26) annovera però Bernardo fra i poeti famosi e nel gennaio del 1552 questi è di nuovo l'*unico signor Tasso*, dopo che ha rimesso a Pietro cento scudi come dono del principe di Salerno (VI, 59).

L'inimicizia del Berni risaliva ancora al soggiorno romano; il suo appassionato sonetto contro Pietro Aretino fu scritto, quando quest'ultimo, abbandonata Roma nel 1525, lasciava libero sfogo a'suoi discorsi maledici contro papa Clemente e specialmente contro il datario Giberti, al cui servizio il Berni si trovava. Quando Pietro dileggiò lui ed il Mauro nel suo sogno del Parnaso, essi erano già morti entrambi; evidentemente il Berni non può quindi avere scritto la *Vita di Pietro Aretino,* la quale, provocata da quell'attacco contenuto nella lettera al Lionardi, apparve nel 1538 sotto il falso suo nome, goffa tessitura di grossolane bugie in forma di dialogo. Due altri fra i più accaniti nemici di Pietro erano prima stati suoi amici, quasi sue creature, e ne avevano ricevuti non piccoli beneficî. Egli accolse presso di sé nel 1536 Niccolò Franco da Benevento e deve essersi servito del suo aiuto, specialmente delle sue cognizioni classiche, nei proprî lavori letterarî. Ma quando il Franco, pubblicando una raccolta di lettere (1539) entrò in concorrenza con lui, Pietro lo cacciò di casa e, poiché Niccolò cominciava ad insultare, Ambrogio Eusebi gli assestò un colpo di pugnale alla faccia, onde il Franco indirizzò contro l'Aretino i suoi cinquecento furibondi sonetti (1541). In Antonfrancesco Doni la stizza tenne dietro alla più servile ammirazione; egli si era imposto perfino il nome *il Doni dell'Aretino* (*Lett. all'Aretino* II, 2, p. 395). Una lettera di Pietro fu da capo quella che provocò l' attacco aperto; egli vedeva come il Doni, il quale contro il suo volere era andato da Venezia alla corte di Urbino, quivi si insinuasse nella

grazia d'uno de' suoi più grandi protettori, e temeva di vedere scossa la propria influenza dalle maldicenze di lui; quindi minacciò di scrivere al duca Guidobaldo in senso molto sfavorevole al Doni. La risposta fu il *Terremoto del Doni con la rovina di un gran colosso bestiale, Anticristo della nostra età.* ecc. (1556), un diluvio di epistole, tutte insipide, piene di banali insolenze, secondo il costume del Doni, il quale credeva sempre di dover far effetto colla quantità.

Le polemiche degli scrittori fra loro non erano nel secolo XVI molto più oneste che nel XV; gli avversarî si assalivano con tutte le armi, colle più audaci e notorie menzogne, molta parte delle quali passava ai posteri come verità. Il contegno di Pietro in confronto con quello dei suoi nemici appare pur sempre più dignitoso; in un subitaneo accesso di collera egli minaccia fieramente; poi tace e lascia soltanto cadere qua e là una nota di sprezzo; pare anche che sia stato di indole conciliativa, quando gli era porta la mano per far pace; certo vedeva volentieri che altri assumessero le sue parti. Niccolò Franco diceva che Pietro non aveva osato rispondergli; ma con tali avversarî ci voleva proprio tanto coraggio? In quel tempo di risse letterarie noi gli faremo piuttosto un merito del suo silenzio. Del Berni egli si sarebbe vilmente vendicato dopo la morte di lui, quando gli riuscì di intromettersi nella pubblicazione dell'*Orlando.* Ma veramente non si può provare, se non che escluse dalla stampa gli attacchi del morto contro la sua persona.

Quando Pietro Aretino cominciò a poetare, era di moda la maniera ampollosa della scuola del Tebaldeo e di Serafino ed essa non rimase senza azione su di lui. Ammirava grandemente il suo concittadino Bernardo Accolti, l'Unico Aretino, credeva di aver da lui ereditato « la terribilità dei concetti, la novità dello stile e la beltà delle parole, con che già empì di stupore il mondo », e narra come quegli abbia una volta cavalcato con lui tutto un giorno per Roma per vedere quanto Pietro gli rassomigliasse nello spirito, e come l'ultima sera che improvvisò dinanzi a Clemente VII, abbia detto rivolto al papa alla presenza di tutta la corte: « Ecco, Pastore santo, ch'io mi rallegro dinanzi a voi, dacché dopo di me lascio un altro me nella patria » (*Lett.* V, 45) (1). Infatti il suo stile mostra nei

(1) Certo però Pietro credeva di aver posto in voga uno stile del tutto

versi del pari che nella prosa affinità colla maniera di quei lirici. Anche in lui il difetto fondamentale è l'abuso delle metafore, uno sforzo di originalità abbagliante, mentre egli derideva l'imitazione classica dei petrarchisti. Parodiava le imagini mitologiche nei suoi *Ragionamenti*, in alcuni luoghi in piacevol maniera coll'aggiunta di particolari realistici (p. es., parte I, giorn. II, principio e fine); ma come qui fa per ischerzo, così fa altrove anche sul serio, identificando l'oggetto colla sua imagine, materializzandola ed ampliandola senza misura, così da renderla grottesca. « Se non fusse ch'io dubito, scrive alla duchessa d'Urbino (III, 2), di turbar l'aria della di voi modestia coi nuvoli aurei degli onori che vi si debbono, non mi potrei tenere di non ispiegare in su le finestre della magion della gloria quei lucenti abiti, di che la mano della laude adorna il dosso dei nomi, che alle creature eccellenti va ponendo la fama ». Caratteristica della sua imaginosa maniera di esprimersi è la costante personificazione; egli attribuisce alle cose, alle astrazioni proprietà, parti, attività di esseri viventi. Parla del « petto dello spirito », delle « spalle del cuore », delle « dita dell'inchiostro », che dànno buffetto alla morte (II, 11). Noi parliamo del sudore dell'uomo, metaforicamente intendendo della sua fatica; Pietro dice: « io mi vivo del sudore degli inchiostri, il cui lume non ha perciò potuto spegner il vento della malignità, né la nebbia della invidia » (II, 58). Nella sua magniloquenza, nelle parole altisonanti, colle quali arrotonda la frase, rassomiglia agli Spagnuoli. Inoltre il suo modo di scrivere ha qualche cosa di astratto; egli adopera continuamente infiniti sostantivati con molte determinazioni accessorie, od usa come sostantivi la proposizione relativa, l'interrogativa indiretta preponendo loro l'articolo; si serve dell'aggettivo in luogo dell'attributivo, come di astratto neutro, da cui fa dipendere l'idea principale, alla maniera spagnuola: « L'invincibile del vostro spirito » anzi che « il vostro spirito invincibile » e simili. Cerca anche il nuovo ed il risonante in trasposizioni ed intrecci, che sono contrarî allo spirito della lingua.

---

nuovo; il Tebaldeo e Serafino gli parevano ormai antiquati, vedi *Lett.*, V, 284. Bernardo Accolti è precursore di Pietro anche nella lettera, come per es. può mostrare quella ad Isabella Gonzaga, in A. Luzio, *I precettori d'Isabella d'Este*, Ancona, 1887, p. 65.

Così il savio propugnatore della naturalezza dà egli stesso il più dannoso esempio di affettazione e di ampollosità. Nondimeno si farebbe torto a Pietro Aretino, se lo si giudicasse solamente dalle sue lettere mendicanti e adulatorie. Preoccupato dal desiderio di far colpo, egli vi rinunciava alla naturalezza e l'ampolloso era mezzo di estorsione. Egli stesso si lamenta di codesta necessità in una lettera al Bembo (II, 52); ma certo di solito si vantò appunto di quell'arte ciarlatanesca. All'incontro nelle lettere più confidenziali ed in altri scritti si mostra di gran lunga più semplice e allora la sua imaginosa espressione riceve spesso una forza potente, una efficacia plastica, che bisogna ammirare; abbiamo già veduto ciò in alcuni luoghi, dove egli parlava di cose artistiche e letterarie.

Pietro Aretino era uomo di non iscarse doti naturali; ma non produsse nessuna opera veramente perfetta: era impossibile, dato il suo modo di comporre. Il lavoro letterario non era il fine della sua vita; in mezzo alle sue molte occupazioni e distrazioni gli dedicava ogni giorno appena un paio d'ore del mattino. E tuttavia i suoi scritti non sono pochi; Pietro produceva con una rapidità quasi incredibile. Le commedie *La Cortigiana* ed *Il Marescalco* gli costarono dieci mattine di lavoro; diciotto tutta la prima parte dei *Ragionamenti*; l'*Ipocrito* e la *Talanta* furono compiute in un tempo più breve di quello impiegato a trascriverle. Egli si vantava che, se avesse occupato in lavori letterarî solo un terzo del tempo che sprecava, tutti i torchi insieme non avrebbero potuto essere impiegati ad altro che a stampare le sue opere (*Lett.* III, 72). Si burla di coloro che passano giorni e notti allo scrittoio; ciò che si raggiunge faticosamente e si estorce a forza alle proprie attitudini non ha per lui nessun valore; è cosa da pedanti, non degna del genio, cui la natura detta. Sdegna orgogliosamente l'opera accurata di lima, dà alla stampa le cose sue quali le produce il momento: « Non mi curo punto di miniar parole, perché la fatica sta nel disegno....., e tutto è ciancia, eccetto il far tosto e del suo »: così dice nella dedica della seconda parte dei *Ragionamenti*. Dai grandi maestri del pennello e dello scalpello, che ammirava, poteva imparare il contrario; ma egli paragonava i suoi scritti agli schizzi ed agli abbozzi degli artisti, che talvolta attraggono l'intendente più che l'opera compiuta.

Di questa frettolosità dovevano sovra tutto serbar traccie i suoi

versi. I sonetti ed i capitoli panegirici hanno lo stesso fare ampolloso che le lettere, il quale nella forma poetica riesce ancor più sgradito. Il capitolo su Caterina de'Medici (*Lett.* VI, 22), che a lui pareva un monumento di gloria più eterno che i colossi d'argento e d'oro, diventa a dirittura ridicolo con quella volgare anatomia della bellezza corporale della donna celebrata, con cui comincia. Le *Stanze in lode della Sirena*, delle quali egli stesso ed altri fecero tanto caso, sono pesanti, oscure, piene di vuota rettorica. Egli descrive gli influssi delle stelle propizie sulla sua amata, mostra, con goffe combinazioni, rispecchiate le proprietà di quelle nelle singole perfezioni di lei, invita cielo e terra, mare, fiumi, dèi, ninfe ad inchinarsi alla bella, a presentarle doni ed accumula confusamente elementi convenzionali e mitologici in versi sciatti ed inoltre pretensiosi. Superiori sono i frammenti di poemi cavallereschi, che contengono, come vedremo, qualche cosa di originale, ma tuttavia non ci fanno troppo rincrescere che egli abbia distrutto la maggior parte dell'opera. A vera poesia si inalza soltanto la sua tragedia *L'Orazia,* nella quale impareremo a conoscere l'opera sua più matura e perfetta; di essa sola sappiamo anche che fu da lui limata.

Quasi tutte le sue opere fanno l'impressione di cosa gettata giù in fretta; ma pure questa maniera trasandata ha talvolta la sua attrattiva. Le commedie ci mostrano una intera serie di figure acutamente, anche se rozzamente, disegnate. I *Ragionamenti* o *Dialoghi*, i quali furono stampati per la prima volta nel 1535 o nel 1536 ci conducono in mezzo alla più volgare realtà e la descrivono in tutta la sua indecenza. Nessuno meglio che Pietro Aretino conosceva questo mondo del vizio; lo aveva osservato in tutti i particolari ed aveva raccolto nella sua memoria un arsenale inesauribile di storie scandalose, che narrò per divertire i lettori. Le conversazioni hanno luogo a Roma (1533) e vi sono rappresentate avventure romane; quello era allora uno dei luoghi più corrotti del mondo e Pietro si rallegrava, se dai suoi quadri si rifletteva un raggio di luce sinistra sul contegno della curia, in quel tempo da lui odiata. Una certa Nanna ha una figlia Pippa ed è indecisa, che debba farne, se chiuderla in convento, maritarla o farla divenire cortigiana. Ella da sola conosce troppo bene tutte e tre queste condizioni di vita per propria esperienza e in tre giornate descrive all'amica Antonia le sue gesta in ciascuna di quelle. Questa è la prima parte; la seconda si divide del pari in tre giornate. Poiché la Pippa

ha preso la nobile deliberazione di consacrarsi alla professione della cortigiana, la buona madre la ammaestra nelle astuzie e nelle arti necessarie, le fa conoscere per metterla in sull'avviso i tradimenti ed i sotterfugi degli uomini, e finalmente la comare, alla presenza della Pippa e della Nanna, inizia la vecchia nutrice nell'arte della mezzana, che ella desidera esercitare. Questo mondo abietto è rappresentato con una realtà ed una vivacità sol troppo grandi, con mille aneddoti pieni di cinismo nelle arguzie, nei quali figurano costantemente la meretrice, la mezzana ed il libertino. La maniera di parlare usata in questi dialoghi è sempre quella delle basse classi popolari, è la lingua viva, con numerose frasi imaginose e proverbiali, come nella commedia toscana. La corruzione morale della società appare smisurata e maggiore che non fosse in realtà, perché, come nei veristi odierni, è raccolto in un sol punto ciò che nella vita è diffuso; si veda la lettera di Pietro stesso dell'agosto 1554 (*Lettere*, VI, 248). L'onestà trova un rifugio presso i più poveri; le cucitrici e le filatrici sono assuefatte al bisogno ed alle privazioni; la speranza d'oro e di piacere non le seduce ed al più esse subiscono la violenza dei loro parenti; sopportano la miseria, le busse del marito ubbriaco, solo per vivere onestamente da buone mogli, quadro commovente e confortante, che ancor oggi è vero. Tutte quelle lascivie sono rappresentate sotto il solito pretesto di dipingere la vita e gli uomini come sono, e così di flagellarli, e di mettere in guardia la virtù e renderla prudente; in realtà l'intenzione era naturalmente ben diversa.

Una terza parte dei *Ragionamenti*, apparsa la prima volta nel 1538, tratta delle corti e delle carte da giuoco. Di alcuni altri dialoghi di Pietro, i quali hanno pure un contenuto altamente scandaloso, sarà meglio che qui non ci occupiamo.

Ma Pietro Aretino compose anche un'intera serie di opere religiose in prosa, una parafrasi dei sette Salmi penitenziali (1534), i tre libri *Della umanità di Cristo* (1535), *Il Genesi* (1538), la vita di S. Caterina (1540), quella di Maria (1540) e quella di san Tomaso d'Aquino (1543). Di questi lavori egli concepì il disegno con grande libertà, si credette in diritto di inventare e di aggiungere ornamenti a suo piacere, dove l'argomento non riusciva a soddisfarlo. E così incontrò il gusto del suo tempo. Quei libri furono ben presto tradotti in tedesco ed in francese e Niccolò Martelli trovò, che l'Aretino nel suo *Genesi* aveva molto conside-

revolmente migliorata la Bibbia e che di una storia molto noiosa ne aveva fatta una altamente piacevole (*Lett. all'Aret.* II, 1, p. 122).

In Pietro si nota l'indifferenza per l'argomento; per lui la letteratura è affare di speculazione; ei si rivolge or ad una or ad un'altra parte del pubblico. La medesima penna, che scrive i *Ragionamenti*, tratta materie religiose, e le opere oscene e le ascetiche vedono la luce negli stessi anni, come la mezzana Alvigia, nella *Cortigiana*, mescola i passi dell'*Ave* e del *Pater* fra le sue sudicie proposte. Anche Tiziano dipingeva Venere nuda e la Madonna; ma però rimaneva sempre fedele alla sua divinità, la bellezza.

Nondimeno né il pubblico né l'autore stesso sentiva negli scritti religiosi ipocrisia. E neppure vi era. Pietro si riteneva un buon cattolico; non trascurava più che gli altri al suo tempo le pratiche religiose esteriori; fra Currado, un minorita, fu per sedici anni il suo confessore, a'cui piedi egli andava « a scaricarsi de'suoi peccati » (*Lett.* V, 197). Senza convinzioni anche qui, senza voglia di esaminare i problemi religiosi, egli non pensava a mettersi in contrasto coll'opinione generale. Odiava i bigotti, i *Chietini*, ma non meno i Luterani. Nell'età più avanzata riponeva il suo merito sovratutto ne' suoi scritti edificanti, mediante i quali pretendeva di essersi guadagnato il diritto alla ricompensa del cielo, onde assume più spesso un tuono di pietà, protesta la sua ortodossia. La reazione cattolica non fu senza efficacia neppur su di lui, il quale anzi sapeva tener sempre abilmente conto delle correnti dei tempi. Curiosa è quella lettera del luglio 1547 (*Lett.* IV, 86), nella quale biasima le nudità del Giudizio finale di Michelangelo, come sconvenienti al sacro luogo, rimprovera al pittore di far più stima dell' arte che della fede e raccomanda si rimedi coprendo coi soliti mezzucci. Il Boccaccio aveva trovato a ridire sull'ortodossia di un Dante; un Pietro Aretino accusa un Michelangelo di mancanza di religiosità.

Pietro si riconciliò anche colla corte romana, che aveva tanto vilipeso. Pier Luigi Farnese lo avrebbe perfino raccomandato a suo padre Paolo III (il 31 dicembre 1545), affinché lo facesse cardinale (*Lett. all'Aret.* II, 2, p. 99) e Pietro pretendeva poi di non aver voluto soltanto accettare il cappello rosso (*Lett.* VI, 293, cf. IV, 216). Nel 1550 salì al trono pontificio col nome di Giulio III il cardinale del Monte, il quale era, come lui, nativo di Arezzo, onde Pietro concepì dorate speranze. Mandò al papa un sonetto e poi una let-

tera (*Lett.* V, 236, 239) e seppe che la poesia era stata accolta favorevolmente e che « i prelati ed i signori a gara incominciarono a ricordarsi di quel Pietro Aretino, che nel prevaricar della maggior parte in la fede, non mai rimosse il pensiero dal cattolico ordine della cristiana religione » (V, 254). Infatti fu creato cavaliere di S. Pietro, e, ciò che era meglio, ricevette in dono mille corone d'oro (V, 281). Egli si lasciò perfino indurre (a mezzo il 1553) ad andare col duca d'Urbino per breve tempo a Roma. Fu un viaggio trionfale; il santo Padre lo abbracciò e lo baciò (VI, 174); ma il dono, che ricevette, gli parve meschino (VI, 192).

Morì l'anno stesso, in cui il Doni inasprito gli aveva in sul principio del suo *Terremoto* profetata la morte, il 21 ottobre 1556, in seguito ad una caduta colla sedia; il parroco di S. Luca attestava che il giovedì santo di quell'anno egli si era confessato e comunicato ed aveva dato segni di grande pietà. La tradizione posteriore a lui avversa, volendo dare alla sua vita, come un principio, così pure una chiusa conveniente, narra della sua fine un'altra storiella, la cui falsità è ora dimostrata. Tre anni dopo la sua morte, nel 1559, nelle grandi ecatombi di libri, anche le opere complete di Pietro Aretino furono poste all'Indice. La terribile lingua era muta, la penna potente riposava, ed il gigantesco edificio della sua gloria rovinò con meravigliosa rapidità. L'apoteosi, di cui era stato onorato al suo tempo, era a gran lunga un'esagerazione; ma meritava egli che accanto a' suoi veri difetti si aggiungessero ancora tutte le menzogne dei suoi più velenosi avversarî? Pietro non era peggiore di tanti altri suoi contemporanei; ma ciò che aggravò il giudizio della posterità, fu appunto la sua fortuna senza esempio. La sua figura passa boriosa attraverso il suo tempo, lo riempie dello strepito della sua personalità; essa ci si impone coll'insolenza del successo, mentre gli altri, che cogli stessi mezzi non riuscirono come lui nell'intento, si dileguano nell'oscurità.

XXVII.

La lirica nel secolo XVI.

La lirica del sec. XVI è sovratutto imitazione del Petrarca: egli passava per il più alto modello in un'età, che aspirava all'elegante perfezione della forma; su lui si fondava il vocabolario; lo si esaltava, lo si studiava, lo si commentava in una maniera minuziosa, spesso pedantesca. E così in quel tempo stesso fu considerato come il lirico più eminente il Bembo, perché pareva riprodurre nel modo migliore il modello universale, e quantunque l'ampolloso incensamento reciproco dei poeti di allora oltrepassi ogni limite, tuttavia si vede, che il Bembo occupa sempre un posto al disopra degli altri, che egli è considerato il vero maestro dell'arte. Per l'azione da lui esercitata Venezia divenne una delle sedi principali della lirica petrarcheggiante; quivi poetarono Girolamo Molino (1500-1569) e Domenico Veniero (1517-1582). Bernardo Cappello, di famiglia patrizia come i due ora nominati, nato a Venezia verso il 1504, entrò in relazione col Bembo, quando questi viveva a Padova, e se ne riconosceva discepolo; di lui si andava dicendo, come per fargli la più alta lode, che spesso i suoi versi non si potevano distinguere da quelli del suo modello. Dopo che ebbe presa viva parte agli affari di stato, Bernardo fu nel 1540 bandito dalla sua patria in causa di certe sue aspre parole sul magistrato dei Dieci e confinato nell'isola d'Arbe sulla costa dalmata; di là fuggì nel 1541 a Roma, dove trovò un benigno protettore nel nipote del papa, il card. Alessandro Farnese; dal 1543 al '49 fu governatore in diverse città dello stato pontificio, accompagnò nel 1551 il cardinale a Firenze e nel '52 in Francia, dove rimase tre anni e dal 1557 al 1559 dimorò alla corte d'Urbino. Le sue condizioni rimasero ristrette; la perdita della patria, che lo affliggeva profondamente,

trova anche un'eco commovente in alcune delle sue poesie. Inoltre soffriva di una malattia d'occhi, che lo condusse da ultimo alla totale cecità; morì a Roma l'8 marzo 1565.

Le poesie di Bernardo Cappello in parte si riferiscono ad un affetto de' suoi anni giovanili durato lungamente, in parte sono indirizzate a Leonora Cibo, quando ella, dopo la morte del suo primo marito, il famoso Giovan Luigi Fiesco (1547), viveva a Roma, moglie a Chiappino Vitelli (1). Il poeta stesso era accasato e cantava un'alta dama, moglie di un altro, cosa solita fra gli amanti platonici del tempo. Codesto amore si rivolge solo alla bellezza interna, spirituale; le condizioni esteriori riescono indifferenti ed il poeta si pone dallo stesso punto di vista che Dante ed il Petrarca. Famoso divenne un sonetto di Bernardo Tasso, nel quale pregava Ginevra Malatesta da lui celebrata, nel momento che andava sposa al cavaliere degli Obizzi, a serbargli il puro affetto dell'anima, se anche da allora in avanti la parte di lei meno nobile, quella terrena, doveva appartenere ad un altro (*Poiché la parte men perfetta e bella*). E Sperone Speroni nel *Dialogo di Amore* dichiarava, come un antico trovatore, non essere il matrimonio impedimento ad un altro amore del marito e della moglie.

Molto fu esaltato nel secolo XVI l'amore spirituale; molto si discusse su di esso e sull'amore sensuale, dando al primo la preferenza, del tutto secondo il pensiero di Platone. Francesco Patrizio nel *Discorso* preposto al primo libro delle *Rime* di Luca Contile diede a questo la palma sui lirici dell'antichità e perfino sul Petrarca, come a colui che nei cinquanta sonetti su donna Giovanna d'Aragona era arrivato ad una concezione ancor più alta dell'amore, a nobiltà ancora maggiore nell'esclusione di ogni elemento sensuale. Claudio Tolomei, nelle stanze *Della beltà che Dio larga possiede*, descrive il graduale sollevarsi dell'anima dalla vista della bellezza terrena individuale fino a Dio, come il Benivieni; e Girolamo Muzio, nella bella canzone *Donne gentili, Amor vuol ch'io favelle,* canta:

> Amor, Donne, è virtù ch'in noi discende,
> Dagli stellanti chiostri

(1) La Leonora dello Schiller nel *Fiesco*; in realtà ella non morì nella congiura del marito.

E disio di bellezza a l'alme adduce.
Ed è bellezza un raggio che risplende
Negli intelletti nostri
Sceso dal sol de la superna luce.
L'alma, ove 'l bel traluce,
Ratto s'avventa a l'immortal sembianza.....

Eppure di raro la sensualità dominò così sfrenatamente come appunto allora. Presso i più il platonismo è una frase od è una maschera, sotto la quale un sentimento di altra natura si nasconde per accomodarsi così alle forme di poesia che erano in voga. Questo ardore sensuale della passione ci appare nelle commedie, sovratutto nella *Mandragola* del Machiavelli, e Pietro Aretino lo proclama cinicamente; nei sonetti e nelle canzoni esso non ardisce palesarsi e si nasconde pudicamente sotto apparenze pure e virtuose.

Francesco Maria Molza condusse vita dissoluta e poetò platonicamente. Discendente di nobilissima stirpe, era nato a Modena il 18 giugno 1489; studiò a Bologna ed andò a Roma verso il 1506. La sua propensione al piacere pare abbia indotto il padre a richiamarlo a casa intorno al 1511; un anno dopo gli diede in moglie Maria de' Sartori; ma nel 1516 il poeta, abbandonati lei ed i quattro suoi figli, se ne ritornò a Roma e colla scusa di un processo prolungò il suo soggiorno in questa città. Amò una Furnia, nome che procurò a lui quello di Furnio, e poi Beatrice Paregia, una cortigiana, di cui Pietro Aretino sa raccontarci alcune cose scandalose e che era figlia di una spagnuola. Forse per causa di lei ricevette al principio del maggio 1522 una ferita di pugnale, che gli costò quasi la vita. Dal 1523 al 25 visse a Bologna e quivi corteggiò Camilla Gonzaga. Al principio del 1526 ritornò a Roma e dal 1529 appartenne alla corte del cardinale Ippolito de' Medici, la cui morte (1535) lo turbò profondamente e gli creò una posizione disagiata. Pare che la sua prodigalità abbia causato il dissesto del considerevole patrimonio della sua famiglia, sicché il padre morto nel 1531 aveva lasciato suoi eredi i nipoti ed assegnato a lui Francesco soltanto una rendita limitata. Egli cadde a dirittura in bisogno, ma il cardinale Sadoleto si adoperò per lui, e gli procurò la protezione del nipote Alessandro Farnese (1538). I molti amoretti del Molza erano quasi proverbiali; Pietro Aretino diceva (*Lett.* I, 167), che Cupido doveva ormai colpire i cuori coll'arco e colla faretra, avendo consumato contro di lui tutti i

suoi dardi. Nonché di altre si era allora (1537) innamorato di una ebrea e questo nuovo soggetto arricchì la sua poesia di certi motivi, che non provengono dal repertorio generale. Così egli supplica Dio di donar la sua grazia a codesto bel rampollo della schiatta maledetta, di sollevarlo al cielo coll'acqua santa (son.: *Poiché la vite, onde Israel fioria*); le fa il complimento che, se il suo popolo non si fosse lasciato sfuggire il regno, ella ne sarebbe ora la regina (son.: *Da la radice che fiorir devea*), e l'amore desta in lui interessamento per tutto Israele, per cui spera misericordia e lume da Dio (son.: *Alto fattor del mondo* e *Dentro a ben nato*).

Dal 1539 in poi il Molza ebbe fortemente a soffrire della immonda malattia, che tante vittime mieteva allora in Italia; parecchie volte trovò un miglioramento, ma sempre soltanto per breve tempo. Nella bella elegia latina *Ad sodales*, ispirata dal sentimento della morte vicina, si duole di esser lontano dalla moglie e dal figlio; ora tra le sue sofferenze brama il conforto della famiglia, che, immemore del dovere, aveva abbandonata, per darsi senza freno in braccio alla voluttà. Infatti nel maggio 1543 tornò a casa sua a Modena, dove morì il 28 febbraio 1544.

L'amore platonico per dame altolocate, il quale vive più nella fantasia che nel cuore, quando non è del tutto una finzione di moda, e l'amore per la cortigiana cantano codesti poeti nello stesso tempo ed alla stessa guisa. Bernardo Tasso celebra Ginevra Malatesta e Tullia d'Aragona, il Molza Camilla Gonzaga e la spagnuola Beatrice. Questa mescolanza dell'affetto sensuale e dello spirituale, questa mancanza di scrupoli per macchie morali, sono caratteristiche del tempo e la dama virtuosa stessa non se ne scandalezza punto. In un sonetto (*Molza, che al ciel*) Vittoria Colonna parla al Molza della sua Beatrice; nondimeno è pur da osservare, che ella loda non già la persona cantata, sì bene il cantore, che sa render bianchi i corvi, nere le colombe, e sotto ai complimenti per la sua forza poetica, che pone al disopra di quella di Dante, ella nasconde un rimprovero, un sano giudizio sul contrasto tra la forma ed il soggetto. Il Molza nella risposta (*L'altezza dell'obbietto*) ribatte, è vero, questo giudizio ed asserisce, che i suoi versi traggono realmente tutta la loro ispirazione dal soggetto; ma Vittoria Colonna aveva ragione; quanto diversamente non cantò egli l'a-

more nelle sue poesie latine! E quivi appunto è più vero, più naturale e perciò di gran lunga più felice, che quando petrarcheggia.

Le stanze del Molza sul ritratto di Giulia Gonzaga, opera di Sebastiano del Piombo, contengono quasi soltanto i soliti iperbolici luoghi comuni della galanteria. Nelle ottave della *Ninfa tiberina* esalta, fingendosi pastore, le grazie della ninfa del Tevere, sotto la qual figura rappresentò la romana Faustina Mancini. Fra la moda universale di poesia pastorale nacque una smania di rivestire costantemente i sentimenti delle imagini di quest'ultima, di atteggiarsi a pastori e di porre in iscena l'amata come una ninfa. Quivi troviamo ben poco della natura; invece sono pieni di attraente soavità i piccoli quadri idillici di alcuni sonetti del Molza (*Dietro un bel cespo* e *Vestiva i colli*). Questa condensazione di un motivo di poesia pastorale nella ristretta cornice del sonetto, la quale lo fa apparire più efficace che l'ampia e monotona forma dell'egloga tanto usata, riusciva gradita, come il corrispondente epigramma pastorale latino, che abbiamo imparato a conoscere nel Navagero e nel Flaminio (1). Molti poeti composero di tali sonetti idillici; specialmente Claudio Tolomei, alcuni pieni di graziosa naturalezza; tutta una serie ne scrisse Benedetto Varchi, ma in maniera più affettata. E come il Sannazaro avea fatto coll'egloga latina, così ora si trasportò anche l'italiana nel paesaggio marino e nel mondo dei pescatori; con codeste *egloghe pescatorie* acquistò fama sovratutti il napoletano Berardino Rota, e Niccolò Franco compose a sua volta dei sonetti idillici piscatorî.

Già presso il Petrarca non abbiamo una grande varietà di situazioni poetiche; negli imitatori la cerchia diviene, come sempre, ancor più ristretta, ed assai rare sono le allusioni a cose reali, a condizioni ed avvenimenti, che potrebbero ravvivarci la rappresentazione. Nella maggior parte di essi è sorprendente la povertà delle metafore; fino alla sazietà essi ripetono per l'amata l'imagine

---

(1) Il madrigale del Rota *Mentre con gli occhi il verde prato ardea* è libera imitazione dell'epigramma del Navagero *Florentes dum forte vagans mea Hyella per hortos*, ed in maniera ancora più libera dipendono i sonetti del Rota *A voi, ch'ognor scherzando*, *aure beate* e *Gioia d'uomini e dei madre d'amore* dagli epigrammi del Navagero *Aurae quae levibus percurritis aera pennis* e *Quod tulit optata tandem de Leucade Thyrsis*. Che il sonetto 53 del Tansillo si fonda su di un epigramma del Navagero, è noto.

del sole e fanno che codesto sole eclissi poi quello vero, il quale impallidisce per invidia dinanzi al nuovo splendore. Tuttavia da questo luogo comune è venuto fuori almeno un bel sonetto, bello certo meno per l'effetto finale che per la precedente descrizione dello spettacolo di natura. Ecco il sonetto, che è di Annibal Caro:

Eran l'aer tranquillo e l'onde chiare,
  Sospirava Favonio, e fuggia Clori,
  L'alma Ciprigna innanzi a' primi albori,
  Ridendo, empiea d'amor la terra e 'l mare;
La rugiadosa Aurora in ciel più rare
  Facea le stelle, e di più bei colori
  Sparse le nubi e i monti; uscia di fuori
  Febo qual più lucente in Delfo appare:
Quando altra Aurora un più vezzoso ostello
  Aperse, e lampeggiò sereno e puro
  Il sol, che sol m'abbaglia e mi disface.
Volsimi; e 'ncontro a lei mi parve oscuro
  (Santi numi del ciel con vostra pace)
  L'oriente, che dianzi era sì bello.

Questa è la poesia di Annibal Caro meglio riuscita; nelle altre talvolta maneggia con ispirito e con grazia le antitesi del petrarchismo o dà alle iperboli delle sue lodi un abile giro; ma pure egli appare sovra tutto il verseggiatore elegante ed alla fine sua arte manca il contenuto. Perciò egli fa le migliori sue prove nelle traduzioni, in quella del primo idillio di Teocrito ed in quella dell'*Eneide* in versi sciolti, dove non aveva che da trovare la forma per pensieri già dati.

Giovanni della Casa fu ammirato da' contemporanei come l'iniziatore di un nuovo indirizzo nella lirica, come il creatore dello stile sublime e magnifico di fronte alla delicatezza ed alla soavità del Petrarca. Egli cercò di infondere ne' suoi versi dignità e gravità colla lunghezza dei periodi, coll'evitare le costruzioni volgari, con un'insolita collocazione delle parole, e sono a lui caratteristiche specialmente la continua spezzatura del verso mediante la cesura sintattica, come negli sciolti del Caro, e la continuazione della proposizione oltre la fine del verso ed anche dalle quartine alle terzine del sonetto. Questo contrasto fra il verso e l'organismo del periodo, queste interruzioni e spezzettature, le quali tolgono la cadenza triviale, hanno in realtà la loro attrattiva in certi argo-

menti serî, dipingono esteriormente la disposizione d'animo, donde è uscita fuori la poesia, come nella bella invocazione del sonno: *O sonno, o della queta, umida, ombrosa*, dove i versi spezzati appaiono come i sospiri affannosi dell'uomo tormentato dal dolore e dall'insonnia. Ma in generale la tendenza del Della Casa all'elevato e al solenne si limita troppo alle esteriorità; quel tempo non distingueva chiaramente fra l'arte esteriore ed il valore intrinseco; codeste studiate poesie, nelle quali ogni parola era pesata, offrivano gradita occasione a minuti smembramenti stilistici e furono molto commentate.

Taluni cercarono allora di arricchire mediante l'imitazione di forme proprie dell'antichità le forme metriche tradizionali del Canzoniere. Il Trissino compose tre delle sue canzoni alla foggia dell'ode pindarica, con strofe ed antistrofe egualmente costruite ed epodo formato diversamente; inoltre una di queste poesie (*Vaghi, superbi e venerandi colli*) manca interamente della rima. Luigi Alamanni usò ne' suoi otto inni la medesima ripartizione colle designazioni di *ballata*, *contraballata* e *stanza*, ed il Minturno, che compose due odi pindariche a gloria di Carlo V, chiamò le strofe *volta*, *rivolta* e *stanza*. L'Alamanni volle imitare anche l'antico epigramma e riprodusse i distici mediante endecasillabi rimati a coppia. Altre innovazioni introdusse Bernardo Tasso; egli cercò di inventare una forma di verso, che presentasse i vantaggi dell'esametro latino, poiché le rime regolari costringevano anche il pensiero a svolgersi in periodi regolari e quindi monotoni. D'altra parte non osò ancora rinunziare interamente alla rima e formò un complicato intreccio di endecasillabi, in cui il collegamento ha luogo solo nel quinto verso (A B C B A D E C F E D G H F....); però gli fu rimproverato a buon dritto, che quivi le rime sono ancora appena sensibili, quindi un'inutile difficoltà, e con tutto ciò il pensiero non si muove certo con maggiore libertà. Ed egli stesso non iscrisse in quella forma che l'epitalamio per il duca Federigo di Mantova e la prima delle sue egloghe, mentre in altre poesie la modificò per modo che il collegamento avveniva sempre già al terzo verso. L'ode oraziana Bernardo Tasso la rende semplicemente per mezzo di strofe brevi e non divise, ma rimate; segue però in altri punti il suo modello romano, passa talvolta con un lungo periodo da una strofe nella successiva, si allontana con una digressione dal suo argomento, ritorna ad esso od anche chiude la poesia colla digressione stessa.

Bernardo Tasso dichiarava incomportabile al carattere della lingua italiana l'immediata imitazione della costruzione classica del verso (*Lett.* II, 125). Però non tutti erano di questo avviso e, come già nel secolo precedente, anche ora si fece il tentativo di trasportare direttamente nell'italiano gli antichi metri. Il pensiero partì da Claudio Tolomei e trovò qualche seguito, così che quegli pubblicò nel 1539 sotto il titolo di *Versi e regole della nuova poesia toscana* una raccolta, che conteneva poesie sue e de' suoi amici in metri classici accanto a certe regole per l'uso di questi. Ora si erano accinti all'opera con maggiore avvedutezza che non avessero fatto in addietro il Dati e l'Alberti; i versi dovevano essere misurati secondo la quantità, ma non secondo la latina, bensì l'italiana, che non è sempre immaginaria, quantunque certo non presenti neppure differenze così sentite, che se ne possa svolgere un ritmo ben marcato. Se non che il rinnovamento degli antichi metri fu in diversi modi tentato in Italia pur sempre di nuovo e finalmente a' nostri giorni con maggiore successo.

Come nel Canzoniere del Petrarca, così nelle raccolte del secolo XVI si alternano agli amorosi, versi religiosi e la poesia panegirica e politica vi occupa uno spazio di gran lunga maggiore. Anche parecchi dei componimenti, che si aggirano nella cerchia di pensieri propria dell'amore platonico, sono sotto quest'apparenza solo omaggi adulatorî a principesse, per le quali era costume dei galanti poeti di corte fare gli spasimanti, senza che ciò si pigliasse sul serio. Così Luca Contile da Cetona presso Siena, il quale era stato al servigio del Marchese del Vasto, cantò nel 1547 in cinquanta sonetti donna Giovanna d'Aragona, moglie di Ascanio Colonna, celebrando l'azione purificatrice, nobilitante della sua bellezza. La poesia politica presenta, come di solito nei tempi di imitazione e di convenzionalismo, ancora il maggiore interesse, in quanto che vi si esprime almeno un sentimento individuale. Ripieni di sincero patriottismo sono alcuni sonetti di Giovanni Guidiccioni da Lucca, il quale, nato il 25 febbraio 1500, fu da Paolo III creato (1534) governatore di Roma, poi vescovo di Fossombrone, nunzio presso Carlo V (1535), indi presidente della Romagna, commissario generale delle truppe pontificie, finalmente governatore della Marca di Ancona, e morì a Macerata già nel 1541. Specialmente il sacco di Roma nel 1527 accorò profondamente lui, del pari che tanti altri, e, come il Petrarca nella famosa canzone, così egli contrap-

pone l'antica grandezza della patria al presente avvilimento per causa dei barbari. Certo gl' Italiani avevano un vivo sentimento per la miseria e l'umiliazione del loro paese, e lamenti sulla perdita dell'antica potenza e libertà, sul giogo tedesco-spagnuolo, che pesava sulla nazione, udiamo dal Molza, da Laura Terracina e da altri. Ma solo entrano troppo spesso in gioco interessi personali del cortigiano, sicché poi non si vede più quanto sia sentimento sincero e quanto adulazione per i principi, nei quali si ripongono per loro gloria grandi speranze politiche. Una canzone di Francesco Coppetta de'Beccuti da Perugia: *O dell'arbor di Giove altera verga*, esorta i principi a difendere insieme la patria con imitazione manifesta e punto bella della *Italia mia* del Petrarca; ma essa si rivolge a Guidobaldo d'Urbino, quando questi divenne capitano generale della Chiesa. La canzone di Bernardo Cappello a Venezia: *Dall'oziose piume omai risorgi*, eccita la repubblica a ricordarsi della maggiore patria, dalla quale essa è uscita, a ripararne i danni, a liberarla in lega con Francia dalla schiavitù di Spagna e di Germania. Ma non gli fu questa canzone dettata dalla politica del suo signore? Essa fu composta nel 1551, quando papa Giulio III passò a parte imperiale, quando i Farnesi erano minacciati nel loro possesso di Parma e quindi invocavano soccorsi francesi. Se Carlo V fosse stato amico de'Farnesi, il Cappello avrebbe forse esaltata come salute d' Italia, quella stessa dominazione spagnuola, cui maledice. E poi quale triste condizione per un patriotta, il dover raccomandare, per allontanar un oppressore straniero, la chiamata di un altro! Questa era allora, come sempre, la sventura d'Italia, che con tanta verità lamentò Domenico Veniero nel sonetto: *Mentre misera Italia in sé divisa.* E quegli stessi, che odiavano il giogo spagnuolo, celebravano tuttavia Carlo V, e da capo si sognava una pace chimerica della cristianità, la conciliazione dell'imperatore e del re di Francia affinché combattessero insieme i Turchi, che minacciavano Venezia e saccheggiavano le coste dell'Italia meridionale; l'esortazione alla santa lega diveniva un luogo comune della poesia.

Con sentimento profondo cantò l'Italia un poeta calabrese, Galeazzo di Tarsia, in un sonetto, che è fra i più belli del secolo: *Già corsi l'Alpe gelide e canute*; la melanconia lo spinge al ritorno di lontano e tosto che ha valicato le montagne bianche, gelate, saluta il diletto paese, le cui aure profumate gli spirano incontro,

e stima felice colui, al quale è concesso di menarvi un'esistenza tranquilla e contenta. Galeazzo di Tarsia, da Cosenza, barone di Belmonte, morì nel 1553. Le sue poche poesie celebrano in parte Vittoria Colonna colle solite formole del petrarchismo; originali sono invece i quattro sonetti sulla sua morta moglie Camilla, nei quali la melanconia riceve da una sana sensualità di sentimento qualche cosa di vero e di commovente, come nei versi elegiaci del Pontano.

Leggendo la maggior parte dei lirici del secolo XVI dobbiamo chiamarci soddisfatti e riconoscenti, se qua e là ci offrono un tratto felice, un sonetto isolato, che un momento di vera ispirazione abbia loro suggerito. Soltanto pochi ci attraggono in più alto grado, perché la loro poesia reca un'impronta individuale. In singolar modo è questo il caso di Luigi Tansillo. Egli non condusse la solita vita del letterato, nello studio, nelle accademie e nei palazzi degli alti protettori, ma passò i suoi anni giovanili fra le armi e sul mare, nella lotta contro i Turchi ed i corsari. Ed uno spirito franco e virile, temprato al severo adempimento del dovere ed al pericolo si manifesta anche ne' suoi versi, in mezzo alle adulazioni del cortigiano, colle quali era costretto a seguire il costume del suo tempo. Luigi Tansillo, nato nel 1510 nella patria di Orazio, Venosa, perdette il padre già prima di venire al mondo ed, avendo sua madre preso di nuovo marito, fu allevato dapprima a Nola, patria della sua famiglia, da una zia. Sebbene di nobile stirpe, era privo di mezzi, per lo che si decise a servire in corte ed abbandonò presto gli studî; come pare, si acconciò quale paggio presso Pier Antonio Sanseverino, principe di Bisignano. Aveva tutt'al più diciott'anni, quando compose l'egloga dialogica *I due Pellegrini*, la quale si tradisce opera giovanile anche per la sua imperfezione. Nel 1532 compose *Il Vendemmiatore*, poema in ottave, nato in campagna durante la vendemmia ed ispirato dalle costumanze di questa nella Campania, dove ai vendemmiatori era, secondo l'antico uso bacchico, concesso di scherzare e di berteggiare con grossolana oscenità; quivi l'autore fa che uno di essi, salito sopra un albero, esalti dinanzi agli altri la voluttà ed esorti a goderne; solo come prodotto effimero della stagione e del suo buon umore egli voleva saper considerate codeste stanze giocose, che più tardi dovevano procurargli degli imbarazzi.

I suoi versi gli procacciarono ben presto fama ed appunto allora

(1532) egli fu conosciuto dal nuovo viceré don Pedro de Toledo. Questi nel 1535 lo creò *continuo*, lo ammise cioè a far parte della guardia del corpo, che, composta di cento nobili, alcuni spagnuoli, altri italiani, doveva seguire dovunque la persona del viceré. Nel 1537 lo accompagnò nella spedizione contro i Turchi, i quali si erano di sorpresa gettati sopra Ugento e Castro nelle vicinanze di Otranto, e nello stesso anno ebbero principio i suoi maggiori viaggi di mare, dapprima col viceré stesso, poi, dal 1539, col figlio di lui don Garzia de Toledo, che nutriva per lui una viva simpatia. In uno di questi viaggi vide (1540) sulla costa dalmata ancora insepolte le ossa di quei soldati spagnuoli, che nella difesa di Castelnuovo erano stati massacrati dai Turchi, e pieno di ammirazione, inalzò un monumento al loro eroismo in tre bei sonetti (16-18). Questi viaggi in lontani paesi colla loro continua varietà e le loro avventure, colla grandezza e la molteplicità delle impressioni dovevano eccitare e fecondare la fantasia poetica; ma certo vi si mescolavano per il Tansillo prosa ed amarezze. Gli atti di terribile crudeltà, di cui era spettatore nel visitare le coste nemiche, lo colpivano, ed egli esprime il suo orrore per essi in uno de'suoi *Capitoli* (III). Nelle stanze a Bernardino Martirano, ove descrive la sua vita sulla nave, si lamenta del mal di mare, dei disagî e degl'inconvenienti della dimora in quello spazio ristretto, del rumore dei galeotti e della vista della loro miseria; e sovrattutto si duole della separazione dall'amata e canta la sua melanconia in tuono affettuoso, pieno di dolce armonia.

Il Tansillo amava una dama altolocata ed orgogliosa, cioè Maria d'Aragona, moglie del marchese del Vasto, come dopo gli studî del Fiorentino è verosimile. Ma la sua deve essere stata una vera passione; ce lo attestano le sue poesie e segnatamente l'ardore, col quale esprime più tardi la gelosia e lo sdegno, che finalmente resero al suo cuore la libertà, per es. nel bel sonetto (96): *Cessa dal suon d'amor, flebil mio legno.* Certo si trattava solo di una rispettosa adorazione a distanza; solo in sogno l'abisso scompare e la sua aspirazione è soddisfatta; allora mentre egli disperato vuole por fine a'suoi giorni, appare compassionevole l'amata e trattiene la mano armata del ferro (canz. XIII). E v'ha di più: egli si trova in possesso di lei e dipinge la propria felicità coi colori più seducenti, coi tòni più melodiosi della voluttà, come il Pontano (canz. XVI); ma quest'ultimo ritraeva la realtà, il Tansillo un sogno, e questa è l'unica volta, che si abbandona a tali

fantasie. Obbligato è il suo platonismo; il suo amore è soddisfatto della pura vista, come del suo scopo, perché ogni speranza che si spinga più in là, è troncata fin dal principio. Ma per mezzo di questo alto amore egli sente il suo spirito fornito di ali e nobilitato, e due sonetti di una perfezione meravigliosa rappresentano l'audacia del suo sentimento sotto le imagini più sublimi (25, 26): Egli fende nel suo volo le nubi, vede sotto i suoi piedi il mondo scomparire e s'avvia al cielo; sente la voce angosciosa del cuore, che vuole trattenerlo nel suo ardimento; ma gli comanda di tacere; le superbe penne lo portano innanzi ed egli non trema al pensiero della caduta sicura; poiché *qual vita pareggia il morir mio?*

Se si dicesse, che il Tansillo sia libero dagli elementi convenzionali della lirica di allora, si cadrebbe in una forte esagerazione; anzi essi ci si presentano abbastanza spesso anche in lui, ma da vero poeta egli possiede pur anche la potenza dell'imagine originale. E quella speciale efficacia che la lirica acquista per la corrispondenza degli affetti colla natura esteriore, la troviamo in più alto grado in alcune delle sue poesie, perché egli vi riproduce le sue impressioni individuali immediate, vi disegna le scene naturali, quali le ha vedute egli stesso. Il solitario deserto, in cui i dintorni di Pozzuoli furono trasformati per l'eruzione vulcanica del 1538, è il luogo, dove lo conduce il dolore per la partenza dell'amata e dove le rupi brulle, le rovine di abitazioni distrutte, il silenzio dei boschi e delle grotte, il fumo che avvolge ancora questi campi e la triste vicinanza del lago d'Averno gli rispecchiano l'interna condizione dell'animo suo sconsolato nell'abbandono (Son. 43 e 69). In tre canzoni (VII-IX) esprime il dolore di don Garzia de Toledo, quando donna Antonia Cardona, un tempo a lui fidanzata, sposò un altro. Fa che don Garzia in persona del pescatore Albano si lamenti sulla costa siciliana dell'infedeltà di Galatea, e quivi la scena del mare, cogli scogli, i venti e le onde, coi sordi boati dell'Etna, è maestrevolmente adoperata nel suo vivo accordo coi sentimenti e si adatta assai bene al carattere di don Garzia, ardito condottiero di battaglie navali, in compagnia del quale l'autore aveva imparato a conoscere la poesia del mare.

Il Tansillo sa anche dipingere con grande genialità un vago quadro campestre, come nel sonetto 53, dove, imitando ed abbellendo un epigramma del Navagero, descrive il fresco pratello accanto alla fonte. E talvolta coglie, come il Petrarca, con finezza

lo spettacolo, che in un momento fuggevole gli presentò la bellezza dell'amata in mezzo alla natura; così nel sonetto 94: *Pianta gentil, mentre nel mondo regna*, un ramo d'albero, avviluppandosi nelle auree treccie di lei, le ha sciolte al vento ed egli benedice la pianta amica, che ha portato alla luce il tesoro gelosamente nascosto dalla posseditrice, ed ha in queste treccie fatta sventolare la bandiera dell'amore (1). Peccato che la graziosa scena si chiuda con una di quelle sottigliezze sul gusto del Tebaldeo, che non mancano nel Tansillo. Se nelle canzoni per Garzia noi ammiriamo la corrispondenza fra la natura e i sentimenti dell'anima, altrove ei si compiace di troppo sistematiche contrapposizioni e comparazioni di particolari, come nella canzone XIV ed in parecchi sonetti.

Il Tansillo domina la forma con grande perfezione e specialmente anche le sue ottave sono piene di armonia. Le *Stanze a don Pedro di Toledo*, che nel 1547 indirizzò al viceré, trattano del sontuoso giardino di don Garzia sulla riva del mare. Parla Clorida, la ninfa del giardino; ella si lamenta, che, mentre il proprietario, navigante lontano, la trascura, nemmeno egli, il padre di questo, si dia pensiero di lei; lo invita ad una visita e per allettarlo descrive le bellezze e gli svaghi, che il giardino presenta. Quantunque un po' lungo per poesia descrittiva, tuttavia anche questo componimento ci affascina di nuovo con una serie di quadri graziosi, sopratutto colla rappresentazione variamente mossa delle ninfe, delle divinità marine, boschereccie, montanine, che la notte intrecciano la ridda sulla spiaggia (st. 119 sgg.).

Dei *Capitoli* del Tansillo alcuni sono epistole, nelle quali col tòno famigliare di una chiacchierata parla con fine scherzo e motteggio delle sue condizioni personali, ci dà attraenti schizzi della sua vita militare e marittima, punge anche costumi ed usi, senza acrimonia, con una onesta ed insieme amabile filosofia pratica. Quivi egli si è accostato, meglio di ogni altro, allo spirito ed al modo di esposizione delle satire dell'Ariosto. Altri capitoli, che chiamava *capricci*, sono difese di paradossi alla maniera del Berni e ne hanno in parte le debolezze, la prolissa loquacità sproporzionata al contenuto, la giocosità ricercata, che cade nella scipitaggine; ma per lo più il Tansillo è assai felice anche in queste

(1) Il Fiorentino ha stranamente frantesa questa poesia.

poesie, mostra sano buonumore, una calzante ironia ed intrattiene con ispiritosi accostamenti, con briose esposizioni di favole mitologiche, come specialmente nei due capitoli in lode della galera ed in quelli, in cui prova, che non si debba amare una donna accorta. Serietà e perfino amarezza si alternano con gioviale allegria ed appunto questi fuggevoli raggi determinano la satira più efficace: come son belle e vere, ad esempio, le sue parole sull'abuso e l'affettazione dell'amore platonico accanto a desiderî sensuali (IX)! Anche dallo scherzo apparentemente superficiale suole balzar fuori una seria verità generale, come nel *Capriccio in laude del giuoco del malcontento* (XVII). Così anche qui, dove egli seguiva il Berni, si è insinuata qualche cosa del tòno proprio del sermone ariostesco.

E l'attraente maniera dell'Ariosto ritroviamo del pari nel poemetto *La Balia*, nel quale esorta le madri ad allattarsi da sé i loro bambini, e più ancora nel componimento didattico *Il Podere*, dove in tre capitoli insegna all'amico Giov. Batt. Venere, maggiordomo della marchesa del Vasto, il quale voleva comperare un podere, quali ne debbano essere le proprietà. Il Tansillo condisce qua e là i suoi giudiziosi ammaestramenti con uno scherzo, una storiella, un'osservazione ed in un luogo si crea colla fantasia una tranquilla abitazione campestre, dove poter chiudere in pace i suoi giorni dopo aver percorso il mondo così largamente. *Il Podere* fu composto nel 1560, quand'egli non aveva ancora raggiunto quell'idillica quiete, che si augurava, ed alla quale non poté mai arrivare. Nel 1548 fece il suo ultimo viaggio di mare; nel 1550 sposò Luisa Puzzo da Teano. La morte di don Pedro (1553) e quindi la perdita della sua posizione ridusse lui e la sua famiglia in istrettezze. Poi ottenne un altro ufficio nella dogana, le cui occupazioni materiali gli si affacevano poco. In causa del *Vendemmiatore* i suoi scritti furono sotto Paolo IV posti all'Indice, onde il poeta, pieno di profonda afflizione, diresse al papa una canzone (XII), in cui condannava quel poemetto, ma difendeva come innocenti le altre sue opere; infatti sotto Pio IV egli fu cancellato dall'Indice. Ma questo fatto gli porse occasione a riprendere con maggior lena il suo lungo poema religioso, cominciato molto tempo innanzi, certo già prima del 1539, *Le lagrime di S. Pietro*; nondimeno non lo finì più. Passò gli ultimi anni a Gaeta, quale capitano di giustizia a nome del re, nel 1568 andò ammalato a Teano, patria di sua moglie, e vi morì il 1° dicembre dello stesso anno.

Un altro poeta dell'Italia meridionale, Berardino Rota, di nobile famiglia napoletana (1509-75), cantò solo una dama, Porzia Capece, che divenne poi sua moglie. Questo virtuoso ardore si inalza in lui a strane esagerazioni; per alleviar le sue pene berrebbe, egli dice (son.: *Scogli ch'a par*), il freddo Stige o l'*acque bollenti* del sole; sarebbe pronto a gustare tutti gli aconiti del Ponto e di Tessalia, e Lete ed Acheronte sarebbero per lui nettare e ambrosia. « Degli occhi l'Ocean, l'Etna del core Ogni aspra selce, ogni gelata scorza Devrian far molle ed infiammar d'amore » (son.: *Ben è d'alpestre vena*). Amore ha tinto in rosso col suo sangue ciascuna delle proprie penne (son.: *Mentr'io fui corpo*); egli è morto, ormai è solo ombra e cenere. È un Tizio, un Prometeo, ed Amore è l'avoltoio, che avidamente lo rode (son.: *Qual già colui*). Manifestamente tutte queste sono poesie scritte prima del matrimonio, ché altrimenti sarebbero troppo un controsenso; egli deve aver a lungo corteggiato l'amata, prima che questa gli desse ascolto e gli stendesse la mano; ciò è provato dal sonetto *Gran tempo aver fera seguito alpestre* e dall'altro *Il quinto lustro il sol chiude e rimira*, che fu composto nove anni prima delle nozze (1534). Quando poi, dopo sedici anni di matrimonio, nel 1559 gli morì la moglie, consacrò tutta la sua poesia a lamentarne la perdita. Tuttavia queste numerose poesie lamentevoli non valgono i quattro affettuosi sonetti di Galeazzo di Tarsia per la sua Camilla.

L'amico del Tansillo e del Rota, lo storico Angelo di Costanzo (nato a Napoli verso il 1507, morto non prima della fine del 1591), fu un tempo in grandissimo pregio come lirico; anzi lo si dichiarò il più notevole sonettista del secolo, mentre in realtà ha ben poca forza poetica e mostra più spesso del Tansillo l'artificiosità di cattivo gusto propria della scuola del Tebaldeo, come, per es., nei sonetti *Duro e freddo marmo* e *Venne la Parca*. La sua miglior cosa sono le poesie più semplici e più affettuose per la morte del figlio Alessandro, che gli fu rapito quindicenne.

Un posto separato occupa colle sue poesie il più robusto scultore e pittore italiano, Michelangelo Buonarroti. Negli altri predomina il culto della forma; in lui signoreggia con rude esclusivismo il pensiero; il Berni, dopo aver letto dei versi di lui, scriveva nel capitolo a Sebastiano del Piombo, che egli diceva cose, gli altri parole. Il suo biografo Condivi (§ 23) riferisce come Michelangelo, prima che papa Giulio lo chiamasse a Roma, quindi verso

il 1504, non si occupasse per un certo tempo quasi punto della sua arte, ma invece leggesse poeti e prosatori italiani e scrivesse sonetti. Ma la maggior parte delle sue poesie conservate spetta al tempo del suo ultimo lungo soggiorno a Roma dal 1534 fino alla sua morte, nel 1564. Riposando dal lavoro le scriveva su pezzetti di carta, abbastanza spesso su di uno stesso foglio insieme con istudî e schizzi per opere di scultura o di architettura. Richiesto, le donava agli amici, a Donato Giannotti, Sebastiano del Piombo, Luigi del Riccio, e specialmente quest'ultimo, appassionato raccoglitore dei versi del maestro, gli stava perciò spesso a' panni, gli commetteva poesie su di un determinato argomento e gli mandava doni di commestibili, che erano scherzosamente considerati come pagamento. Così nacquero fra altro i quarantotto epitafî tetrastici per Cecchino Bracci morto diciassettenne nel 1544. Alcuni de'suoi madrigali furono anche posti in musica.

Oltre al Petrarca, Dante esercitò su Michelangelo una notevole efficacia. Il Buonarroti infatti lo teneva in altissimo pregio al di sopra di tutti i poeti italiani, aveva fin dalla gioventù cominciato a leggerlo, deve aver saputo quasi a memoria la *Commedia* ed in un esemplare col commento del Landino, che ne possedeva, illustrò il poema con disegni marginali; ma sventuratamente questo libro andò perduto in un naufragio verso la fine del secolo XVII. Egli sentiva l'affinità del suo spirito con quello di Dante, aveva comune con lui l'anima alta ed orgogliosa, lo sdegno contro l'ingiustizia e la bassezza, il dolore per la perdita di una patria libera. Perciò gli presenta con affetto ed ammirazione il suo omaggio ne'suoi due più bei sonetti; stima la sorte di lui invidiabile malgrado la sua infelicità:

> Pur foss' io tal! Ch'a simil sorte nato,
> Per l'aspro esiglio suo, con la virtute,
> Darei del mondo il più felice stato.

Pare che egli abbia studiato non soltanto la *Commedia*, ma anche la lirica di Dante; il suo platonismo ha piuttosto il colorito del *dolce stil nuovo*, e più fortemente, che di solito non faccia il Petrarca, è esaltato nella bellezza l'elemento divino; essa è una luce che viene dall'alto, un riflesso del cielo, da Dio concesso agli uomini per rafforzarli ed inalzarli sulla terra, e da essi non interamente concepito ed inteso (p. es., son. 47). Questo rammenta una poesia di Guido Cavalcanti. E così, ad esempio, il madrigale 38 si aggira

tutto nella cerchia di pensieri caratteristica del *dolce stil nuovo*: la presenza dell'amata fa sì, che il cuore sparga al di fuori gli spiriti vitali, onde l'anima, impedita nel suo corso naturale, si separa da quello per la gioia improvvisa; quando la donna si allontana, gli spiriti vitali ritornano tosto nel cuore, recando un soccorso *mortale*.

Con ispeciale interesse seguiamo nei versi del grande maestro gli accenni alle arti, nelle quali il genio di lui era veramente nel proprio suo regno; quivi ci si fa incontro nella forma più viva la sua individualità. Perciò il sonetto, nel quale scherzosamente rappresenta la sua posizione, mentre su di un palco da lui costruito, col busto pendente all'indietro dipingeva la vòlta della cappella Sistina (1509; son. 5) è divenuto uno de' suoi più famosi. La sua arte gli suggerisce talvolta i più originali paragoni. Così nel madrigale 11; alla vista dell'umana bellezza ha il doloroso sentimento della caducità e lo esprime assai efficacemente in questo modo:

Negli anni molti e nelle molte pruove,
Cercando, il saggio al buon concetto arriva
D' un' imagine viva,
Vicino a morte, in pietra alpestra e dura,
Ch' all' alte cose e nuove
Tardi si viene e poco poi si dura.
Similmente natura
Di tempo in tempo, d'uno in altro volto,
S'al sommo, errando, di bellezza è giunta
Nel tuo divino, è vecchia e de' perire.
Onde la tema, molto
Con la beltà congiunta,
Di stranio cibo pasce il gran desire.....

Il pensiero della benefica azione esercitata dall'amata era vecchio ed abusato; ma la novità della comparazione riuscì a rinfrescarlo nel profondo sonetto 14 a Vittoria Colonna. Michelangelo amava figurarsi, che l'opera d'arte si nascondesse già nella pietra e che dipendesse dalla mano esperta il trarnela fuori; così nell'amata è per lui raccolto bene e male, ma quivi la sua arte gli fallisce e non può ottenere il primo (son. 15). Come Dante, cerca nell'imagine ciò che è espressivo e che produce impressione concreta e, al par di lui, sacrifica il gusto all'efficacia, per es., nel sonetto 61.

La sua preoccupazione è di dare al pensiero una forma quanto più sia possibile concisa ed energica, di presentarcelo con quella

medesima forza, con cui sta dinanzi alla sua anima stessa. E sono in parte pensieri molto ricercati, artificiosi, sottili questioni, che gli vengono in mente. Talvolta cade proprio nella preziosità, come quando nel madrigale 87 dice che l'anima versa fuori le lagrime, affinché quest'acqua non ispenga il suo ardore amoroso che lo sostiene e gli rende men grave la sua sorte. Di gran lunga più semplici sono le poesie religiose, dove non va in traccia dell'insolito, non gioca di contrapposti e problemi, ma solo esprime il suo sentimento, la contrizione, la paura e la speranza. Tra le migliori sue poesie sono anche alcune politiche, il primo madrigale, ove Firenze conforta i suoi fuorusciti, ed il famoso epigramma (del 1545) sulla sua statua della notte posta sulla tomba Medicea, il quale sì efficacemente condensa ne'suoi quattro versi il dolore per l' avvilimento della patria. Se il sentimento solo bastasse a fare il poeta, Michelangelo sarebbe uno dei grandi; l' appassionato amore del buono e del bello, un caldo patriottismo, una religiosità profondamente sentita riempiono i suoi versi; ma egli rimane per lo più nel campo del pensiero astratto, che non è quello della poesia. Certo, la sua natura poderosa si mostra anche nelle sue poesie e forma la loro attrattiva; in lui il pensiero lotta coi mezzi di esprimerlo, come nella scultura e nella pittura; ma la parola gli fu meno obbediente, che il marmo ed il colore. Verso e rima gli dànno travaglio, ed abbastanza spesso dovette sacrificare a quest'ultima, usò parole improprie e mutilò il periodo. Gli autografi mostrano, come abbia sempre da capo fino a nove volte mutata la stessa poesia e dopo tanti sforzi egli rimane stentato ed oscuro. La forma ha qualche cosa di nodoso, di rude, spesso di disarmonico, fa la stessa impressione che nelle poesie del tempo anteriore al Petrarca, quando la lingua si adattava ancor reluttante ai versi. Per la preponderanza del pensiero le sue poesie trovavano plauso presso gli amici e presso alcuni che, come il Berni, erano ristucchi dell' eterno petrarchismo; altri, lodandole, rendevano omaggio all'autore famoso. Al pubblico più largo potevano difficilmente piacere allora, che in tanto pregio si teneva l'eleganza; solo poche furono stampate e quando il pronipote del poeta le diede più tardi in luce (1623), gli parve che avrebbe compromesso il suo antenato, se non le avesse sottoposte ad una rielaborazione fondamentale. Solo a' nostri giorni furono di nuovo pubblicate nella loro forma originaria.

Dal nome di Michelangelo non si può dividere quello di Vittoria Colonna. Egli la onorò e la ammirò come donna e come poetessa, la considerò come la sua benefattrice spirituale, vide in lei un esempio, che lo traeva verso il cielo. Alcune delle sue poesie sono dirette a lei, altre ne piangono la morte. Quando entrò in più stretta relazione con lei, aveva già oltrepassati i sessant'anni, ella era sui quarantacinque, dama di alta stirpe, che conduceva allora vita ritirata di un'austerità quasi claustrale. Nondimeno l'affetto di Michelangelo per la Colonna è designato come amore anche dal biografo di lui Ascanio Condivi, che scrisse vivente il maestro. Largo ed incerto era appunto il concetto dell' amore spirituale; ciò che nella vita era devota ammirazione ed amicizia, assumeva nei versi il nome e qua e là anche il colorito d'amore (come nel son. 64).

Vittoria Colonna condusse un'esistenza piena di dolore e di tristezza. Discendente dalla potentissima famiglia nobile romana, ella era figlia di Fabrizio Colonna, il valoroso capitano e gran connestabile del regno di Napoli, cui il Machiavelli ne' suoi dialoghi pone in bocca gli ammaestramenti sulla vera arte della guerra; per via della madre Agnese di Montefeltro era nipote del duca Federigo d'Urbino, il celebrato protettore degli umanisti. Nata nel 1492 a Marino, castello della sua famiglia, fu promessa sposa fin da bambina a Ferrante d'Avalos, marchese di Pescara, che la condusse in moglie ad Ischia il 27 dicembre 1509. Il matrimonio rimase infecondo; ella amava profondamente suo marito ed andava superba della gloria di lui, ma ben presto il suo affetto non trovò più calda corrispondenza. Egli dimorava di rado al suo fianco; la tempestosa sua vita di soldato lo traeva lontano ed altre passioni lo avviluppavano. Per il Pescara, come per la maggior parte dei personaggi cospicui suoi contemporanei, il matrimonio era una relazione convenzionale, che lasciava libero il cuore ad altri sentimenti. Ma la marchesa lo intendeva diversamente. Ella si trovava ad Ischia, quando nella battaglia di Ravenna (1512) suo padre e suo marito caddero prigionieri de' Francesi; il marchese aveva ricevuto due ferite e dovette pagare a caro prezzo la sua liberazione. Allora ella gli diresse una poesia, l'unica che si sia conservata fra quelle scritte durante la vita di lui ed insieme la più bella fra tutte quelle di Vittoria. È una di quelle epistole in terzine, sulla foggia delle Eroidi ovidiane, che allora erano così in voga, piena di te-

nerezza e di cura affettuosa; ella si lamenta di dovere nella sua angustia per le più care persone starsene oziosa a casa, mentre il vero posto della moglie sarebbe al fianco del marito per dividere con lui i pericoli, per recargli forse colla sua presenza fortuna e vittoria; ella sospira nel suo abbandono, sull'isola solitaria, ma si sottomette umilmente al volere del suo signore.

Nella continuazione di quella guerra e specialmente nell'altra posteriore tra Carlo V e Francesco I il Pescara si coperse di gloria, nel 1524 divenne capitano generale dell' esercito imperiale e la vittoria di Pavia fu essenzialmente opera sua (1525). Era però anche odiato per la crudeltà dei suoi saccheggi e nelle trattative col grancancelliere milanese Girolamo Morone e col duca Francesco Sforza il suo contegno non fu senza macchia. Poco dopo ammalò; Vittoria volle accorrere al suo fianco, ma per via presso Viterbo ricevette la notizia della sua morte avvenuta il 2 dicembre 1525. Ella passò gli anni seguenti profondamente accasciata nella tristezza; il papa con espresso comando impedì che nel primo accesso del dolore entrasse in convento. Le sue poesie preparano pietosamente al morto l'apoteosi; lo rappresentano più puro, più grande, più glorioso, che non fosse stato, ne fanno un eroe, l'astro luminoso del secolo. Ciò era naturale. Ma egli non appare affettuoso; Vittoria non parla di amore, che le portasse, ma della gloria, che si riverberava su lei; non canta della passata felicità, ma della passata speranza; nondimeno ciò è forse solo l'espressione convenzionale della poesia petrarchesca, che non conosce soddisfazioni: anche Veronica Gambara non parla diversamente. Ma gli sguardi di Vittoria al passato sono in generale melanconici:

> ... al parlar saggio ed allo sguardo adorno
> S'acquetavano in parte i miei martiri (son. 26).

Interamente felice ella dunque non fu mai. Il suo amore, nato dalla ragione, ebbe a sostenere delle prove:

> Se ragion diè lo stame, amor l'avvolse,
> Né sdegno il rallentò, né morte il sciolse (son. 7).

Ciò sembra alludere ad un contegno del marito, che poteva destare la sua gelosia o la sua indignazione. Un tale accenno però osa naturalmente comparire appena di passata. Il Petrarca poteva dopo

la morte dell'amata, figurarsi la sua felicità più bella, che essa non fosse stata veramente: il vincolo, che legava Vittoria, non lasciava tale libertà alla sua fantasia ed ella rimane nell'indeterminato; la tenerezza non si manifesta neppure col morto. L'affetto di lei è alimentato dalla sua propria anima, come ella si è espressa con verità ed acconciamente nel son. 4. Ne nasce una grande monotonia ne'suoi versi, perché manca il contatto con circostanze reali; si ha una continua ripetizione di un sentimento di abbandono, di un unico desiderio, quello di seguire l'amato. Per esprimere questi pensieri ella trovò la forma più bella nel sonetto 17; vede dalle rupi d'Ischia l'aurora colorire la terra ed il cielo; le nebbie si dileguano dal suo spirito, come dall'aria, e col sole il suo pensiero sale all'amato ed al cielo:

. . . . . e in quel momento sente
Lo spirto un raggio dell'ardor beato.

La perduta speranza terrena la trae al cielo dietro all'oggetto del suo amore; il sole minore ha, come ella dice, aperto il suo cuore al più grande, a Dio (son. 116). Poesie religiose non mancano in nessun petrarchista; in Vittoria Colonna esse formano tutta la seconda e più ampia parte del suo canzoniere ed in lei muovono da un profondo bisogno dell'anima. Ma anche il suo amore celeste ha troppo di ragionato per essere veramente poetico; l'affetto è spesso sostituito dal ragionamento, né si riveste d'imagini sensibili, come di solito il sentimento mistico. La stessa metafora del sole, della luce, che, secondo il costume dei petrarchisti, ella usava continuamente pel suo Pescara, ritorna ora di nuovo per Dio. Ella si occupa anche di sottigliezze filosofiche e teologiche e si nota l'influsso di una lunga riflessione intorno alle cose della fede. Già la forma artificiosa del sonetto colla sua tendenza all'arguzia epigrammatica è poco adatta all'inno religioso, per quanto spesso la si sia adoperata per questo. Forza e vita possiedono sovratutto quelle poesie, in cui ella invoca da Dio una liberazione della Chiesa dagl'impuri elementi, che ne minacciano la rovina (son. 133, 137).

Poiché ella cercava nella fede consolazione e conforto, si sentiva fortemente attratta dai tentativi che allora si facevano per rinnovare e rendere più intima la religiosità di fronte alla corruzione della Chiesa ed alla vuota esteriorità delle cerimonie. Come altre dame dell'alta società, a Napoli entrò in relazione collo spagnuolo Juan Valdès, divenne seguace e zelante protettrice di fra Bernar-

dino Ochino da Siena e del nuovo ordine dei Cappuccini, cui egli apparteneva. Probabilmente nell'interesse di quest'ultimo ella venne anche a Ferrara nella primavera del 1537; aveva l'intenzione di andare poi a Venezia ed in Terrasanta, mà dovette rinunziarvi e passò circa dieci mesi a Ferrara, dove era adorata, menando vita religiosa ed intenta ad opere di cristiana pietà. Tuttavia ella appariva talvolta a corte; così ancora la sera prima della sua partenza, quando recitò anche alcuni de' suoi sonetti; le damigelle fecero della musica e ballarono, di che Vittoria prese piacere; ella non era una pinzochera intollerante e lasciava al mondo le sue gioie. Dalla primavera del 1538 dimorò per qualche tempo a Roma, abitando nel chiostro di S. Silvestro, e quivi cominciò la relazione più intima con Michelangelo, quantunque già prima essi possano essersi conosciuti. Ciò che reciprocamente li legava, era la forte religiosità e l'amore per la grande arte ispirata e consacrata dalla fede. Michelangelo lavorava allora al Giudizio universale; religione ed arte formavano gli argomenti delle loro conversazioni. Ella gli donò un volumetto delle sue poesie; anch'egli le mandò dei versi e, ciò ch'è più, disegnò per lei un Cristo in croce ed una Pietà.

Dall' ottobre 1541 Vittoria visse per tre anni a Viterbo nel chiostro di S. Caterina. Molte nuove afflizioni la colpirono; la sua famiglia era dispersa; discordie interne e la lotta contro papa Paolo III ne avevano fiaccata l'antica potenza e la avevano privata della massima parte de' suoi possedimenti; il fratello di Vittoria, Ascanio, viveva in esiglio. Ed ella aveva l'orgoglio della nobildonna romana, discendente da una stirpe antica e gloriosa, conservava il sentimento dello splendore e dell' onore di questa, anche quando si era già dedicata interamente a Dio. Prese cura assidua degli affari di sua famiglia, approfittava per essi dell'azione dell' imperatore ed invocava anche ne' suoi versi la clemenza del papa (son. 140, 141 delle *Rime sacre*). Poi, quando vide che i suoi sforzi non producevano nessun effetto, cercò anche a questo dolore rimedio nella fede (son. 139). Nel 1542 ebbe principio il rivolgimento decisivo dalla riforma alla reazione cattolica; l'austero partito del Caraffa acquistò in Roma la preponderanza; l'Ochino, cui Vittoria aveva onorato, scappò in Germania. Ella se ne dolse profondamente, ma si adattò volontieri; trovava un appoggio specialmente nel card. Polo, il quale dal 1541 risedeva come legato a Viterbo; egli divenne la sua guida spirituale e la tenne

lontana dagli ardimenti della meditazione. Nel 1544 ella ritornò a Roma e dopo lunghi patimenti morì il 25 febbraio 1547.

Nell'ammirazione per Vittoria Colonna come poetessa ha senza dubbio avuto la sua parte il rispetto per la pura sua vita e la galanteria per l'alta dama. Ma ella merita anche il nostro interesse appunto per la novità della situazione. La femminilità si afferma nella sua poesia; ella non si accontenta di imitare tuono e modo di sentire dei poeti maschi, come per lo più fecero le altre donne. In Italia la poetessa è essenzialmente un prodotto della rinascenza; prima appena una e forse nessuna donna ha spiegato la sua operosità nel campo della letteratura propriamente detta; le poesie, che sì spesso erano poste sulle labbra di donne, erano in generale composte da uomini. La scrittrice del medio evo italiano è la santa, Caterina da Siena. Nel secolo XV si comincia ad impartire alla donna una più elevata educazione classica e quindi ella prende un posto più importante nella vita e nella letteratura. In questo tempo compaiono le dame erudite, che sono lodate dagli umanisti e trattate quasi come loro pari, Isotta e Ginevra Nogarola da Verona, Ippolita Sforza, Costanza da Varano. Spettano invero appena a questa cerchia Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo de' Medici, e Antonia Pulci, che scrissero poesie spirituali; ma Alessandra Scala, moglie del Marullo, poetò in greco, gareggiando col Poliziano, che la celebrò. La parte della donna nella vita sociale divenne ora assai importante; ella era il centro delle geniali radunanze del tempo. Colte principesse e dame esercitavano sulla letteratura un'efficacia non piccola, come Beatrice d'Este a Milano e la duchessa Elisabetta Gonzaga ed Emilia Pia a quella corte di Urbino, che il Castiglione ha descritto. Sovrattutte Isabella Gonzaga, la marchesa di Mantova, è in questo tempo una figura attraente; intelligente e dotata del più vivo interesse per l'arte e la letteratura, amica e protettrice di artisti e di poeti, saggia e prudente, naturale e disinvolta nel giudicare e nel trattare, serena e virtuosa senza affettazione, tollerante verso gli altri anche quando non ne approva le azioni, ella ci rappresenta lo spirito del rinascimento nel suo miglior senso e senza i suoi difetti. Che ella stessa non si atteggiasse a letterata, è solo tanto meglio per lei.

Nipote della dotta Ginevra Nogarola era Veronica Gambara, figlia del conte Gianfrancesco, nata il 30 novembre 1485 a Pratalboino presso Brescia. Ella cominciò presto a poetare, si prese a

modello il Bembo, entrò in corrispondenza con lui e gli mandò versi da correggere. Alla fine del 1508 od al principio del 1509 sposò Giberto, signore di Correggio, e, poiché questi già nel 1518 le fu rapito dalla morte, si consacrò con ispirito virile all'educazione de' suoi due figli ed al governo del piccolo stato. Carlo V la onorò due volte di una sua visita a Correggio (1530 e 1532). Più tardi condusse una vita ritirata, parte in città, parte nello splendido palazzo *il Casino* posto lì presso, nel quale alcune stanze erano state dipinte dal famoso Antonio Allegri, detto il Correggio. Ella morì il 13 giugno 1550. Dei versi de' suoi anni giovanili ci resta ben poco; per lo più nelle sue poesie si mostra seria e dignitosa matrona. Sono poco numerose e poco importanti, lodi di Carlo V e del papa, augurî di pace, esaltazione della patria Brescia e della sua residenza di Correggio, un'esortazione a'Fiorentini a ricuperare la loro libertà, alcune poesie amorose al marito, alcune religiose, e, la cosa più perfetta di tutte, le belle stanze al duca Cosimo, dove ella esalta la vita dell'età dell'oro.

Ben diverso interesse presenta la poesia di Gaspara Stampa; quivi si rispecchia un' anima femminile in tutti i suoi movimenti; non un'inclinazione passeggiera, non una finzione poetica, ma la vera passione, che consuma un cuore. In nessun altro poeta troviamo una così chiara storia dell' amore, che seguiamo passo passo, come in questa fanciulla, per cui la vita era proprio amore, mentre nell' uomo questo si alternava con altri pensieri. Gaspara Stampa, di distinta famiglia milanese, nacque a Padova nel 1523, ed andò, dopo la morte del padre, colla madre e le sorelle a Venezia. Studiò latino e greco ed i suoi versi attestano la sua coltura classica; era ricca e bella, esercitata anche nella musica, cantava i suoi versi accompagnandoli al suono del liuto ed affascinava gli ascoltatori. Si innamorò del suo coetaneo conte Collaltino di Collalto, signore di Treviso; il quale, cantore e poeta egli pure, la celebrò in versi, belli almeno agli occhi di lei. Ella assunse un nome poetico arcadico, che doveva indicare a chi ella appartenesse, si chiamò Anassilla dal fiume Anaxum (Piave), che scorreva presso S. Salvatore, il castello dell'amato. Per un certo tempo fu felice; ma lui andò in Francia per la guerra e presto la dimenticò. Ritornato a Venezia, la abbandonò poi di nuovo per sempre. Allora si recò alle guerre presso Bologna (Capitolo II), dunque certo nel 1551, ed il loro amore era durato tre anni (son. 216).

Mentre Collaltino era in Francia, ella gli mandò le sue poesie (1), affinché, raccolte, producessero forse quell'effetto, che alla spicciolata non avevano potuto fare, lo inducessero cioè a scriverle, e la lettera dedicatoria di questa raccolta è commovente nel suo pieno abbandono, nell'umiltà, colla quale ella nulla domanda, non ispera di intenerirlo, ma di rallegrarlo co'suoi versi, che ne cantano la gloria, si accontenta di un sospiro di lui in compenso di tutti i suoi patimenti ed alla foggia dei trovatori, ma con senso nuovo e profondo, dichiara che ella preferisce morire per il conte, che esser felice per mezzo di un altro. Il suo canzoniere è quasi un diario della sua passione; fino ad un certo punto (son. 189) l'ordine de'sonetti pare strettamente cronologico; essi dànno lo svolgimento regolare e continuo del romanzo, e si legge con interesse sempre vivo codesta storia di sentimenti alternantisi, che nascono l'uno dall'altro. All'esultante felicità del possesso tien dietro il dolore della separazione, la disperazione per il raffreddamento dell'amato lontano. Ella gli scrive, implora un segno della sua compassione; la gelosia la agita; ella teme, che in Francia un'altra possa piacergli. Lo accusa di infedeltà; a tutte le sue preghiere egli non risponde una riga; rimproveri e lusinghe si alternano; lo incolpa di mancanza di cavalleria, si rivolge al fratello di lui (Vinciguerra), affinché induca l'amato a consolarla con una sua lettera. Quand'ecco, le arriva la notizia del suo ritorno ed ogni dolore è passato; ella benedice i tormenti sofferti, che ora accrescono la sua gioia ed assapora questa con tutto il cuore; ma la pace primiera, la fiducia non vuol ritornare ed il timore di una nuova perdita si insinua continuamente. Il sonetto 119, che descrive la sua ansietà, finisce col verso:

O tante indarno mie fatiche sparse,

e col medesimo verso comincia in maniera altamente efficace il seguente (120), ove Gaspara si lamenta della conferma che i suoi timori hanno avuto. Egli le ha crudelmente e nudamente confessato, che pensa a lei finché le è vicino e che, quando si allontana, gli sfugge tosto la memoria del suo amore. Nei versi di lei si riflettono dolorosamente i piccoli tormenti, la finta gelosia, i finti sdegni, con

(1) Par bene fino al son. 65, che ha lo stesso contenuto della lettera dedicatoria.

cui la martoriava per togliersela dintorno (125 sgg.). Talvolta si ribella, pensa che un altro amore possa liberarla, lo chiama tiranno e gli chiede la restituzione del suo cuore; poi di nuovo implora compassione, si avvilisce, si fa dire da Amore: « Egli è nobile e bel, tu brutta e vile » (147). Ella si scrive il suo commovente epitafio (148). Lo esorta a rinunziare alla sua ambiziosa carriera ed a condurre con lei un'esistenza idillica fra la bella natura. E di nuovo seguono le agitazioni della gelosia e di nuovo l'ansia per il suo secondo allontanamento. Finalmente ella prende rassegnata commiato, gli augura salute e benedizione e solo che non dimentichi la sua fede (197).

Come tutti gli afflitti anch'ella cerca conforto in Dio ed i suoi sonetti religiosi (*Rime varie*, 54-61) sono più efficaci, che la maggior parte di quelli contemporanei, perché in essi, come in quelli del Petrarca, si sente ancora la lotta, un'anima, che angosciosamente cerca di svincolarsi dalle cose terrene e non vi riesce, e dinanzi alla quale, mentre essa invoca la liberazione, si affaccia l'imagine dell'amato (59). Parla la peccatrice, che vorrebbe ravvedersi, non l'innocente, la santa, come Vittoria Colonna. Ed ella si acqueta, ella vuole in Collaltino amare soltanto la bellezza interiore, le virtù, che lo conducono al cielo e le mostrano la via di lassù, non la bellezza sensibile, come finora. Così, illudendo sé stessa, cerca di conciliare la sua fede e la sua passione.

Durante la seconda assenza di Collaltino il suo sentimento non più corrisposto si raffreddò; anch'essa aveva imparato ad essere volubile, amava un altro e si rallegrava di aver trovato un altro sì degno oggetto del suo amore. Nelle poche poesie, che sono dedicate a questa passione, ella non si lamenta più di crudeltà; pare che abbia trovato corrispondenza d'amore, e da una nuova disillusione la preservò una morte immatura (1554).

I poeti sogliono nascondere e designare solo per le generali la persona, di cui cantan le grazie; Gaspara invece chiama apertamente l'amato secondo il suo nome e la sua condizione, dà una quantità di accenni a fatti reali, che accrescono tanto l'efficacia delle sue poesie; egli era, è vero, un uomo e non occorreva che ella avesse riguardo alla sua fama, tuttavia doveva tanto più badare alla propria. Ma la fanciulla, ardente d'amore, passa sopra a queste convenienze, come un tempo le poetesse della Provenza. Orgogliosa del suo sentimento, lo annunzia altamente, svela della

storia del suo amore più che non sarebbe stato bene per il suo onore di donna. Se fosse vissuta più a lungo, come Veronica Gambara, avrebbe certo fatto sparire una parte delle poesie; la sorella Cassandra pubblicò tutto il canzoniere, come lo trovò, con un paio di parole ipocrite, che dovevano salvare l'onestà.

Alcuni sonetti, che Gaspara imitò dal Petrarca, sono assai belli (108, 125, 137); in generale attinse da questo ne' particolari meno che la maggior parte de' suoi contemporanei, eppure gli si accosta più che ogni altro per profondità psicologica e per il tuono di delicata sentimentalità, appunto perché queste qualità sono in lei sincere, sono connaturate al suo animo. È certo però che la forma del sonetto inceppa talvolta la libera espressione del sentimento, onde ancor più perfetta troviamo l'elegia colla sua melanconica soavità nei Capitoli; quello in cui la poetessa descrive lo stato d' amore co' suoi contrasti fra la gioia e il dolore, ed i quattro, in cui ella lascia scorrere la sua melanconia senza nessun ornamento convenzionale, in suoni pieni, armoniosi. Due di essi si rivolgono, di nuovo alla foggia delle Eroidi, all' amato lontano. Anche dei madrigali, quantunque, conforme al carattere proprio allora di questo genere, vadano a caccia di arguzie spiritose, alcuni piacciono per la loro graziosa leggerezza, sopra tutti quello, che fu spesso citato come il più bello (7): *Il cor verrebbe teco*, voce di dolore di così semplice e delicata affettuosità, come in quel tempo amante di frasi reboanti solo troppo di rado si sente:

Il cor verrebbe teco,
  Nel tuo partir, signore,
  S'egli fosse più meco,
  Poi che con gli occhi tuoi mi prese Amore.
Dunque verranno teco i sospir miei
  Ché sol mi son restati,
  Fidi compagni e grati,
  E le voci e gli omei;
  E, se vedi mancarti la lor scorta,
  Pensa ch'io sarò morta.

Molte altre rimatrici godettero allora di una effimera rinomanza, Laura Terracina, Lucia Bertana da Modena, Virginia Salvi, Laura Battiferri degli Ammanati da Urbino e via dicendo. E come il medio evo contò tra' suoi scrittori la santa, così nel rinascimento appare fra essi la cortigiana, Tullia d'Aragona e Veronica Franco.

La vita intellettuale, altamente svolta, si univa coll' inclinazione allo sfrenato godimento sensuale e questo cercava di affinarsi e di adornarsi per mezzo di elementi spirituali. La cortigiana si procacciava la coltura, come un mezzo di seduzione, sicché divenne simile all' etèra dell' antichità greca. Sapeva di musica, leggeva i poeti, sapeva parlare e scrivere con eleganza; la sua conversazione era ricercata, e lettere, che si sono conservate, come quelle della Camilla Pisana, presentano un'espressione corretta e disinvolta, perfino citazioni latine. Nella commedia del Varchi *La Suocera* (V, 1) il vecchio Simone dice di loro: « bisogna guardare come l'uomo favella, ché ell'hanno sempre il Petrarca o 'l Boccaccio in mano ». Le novelle del tempo, i dialoghi di Pietro Aretino mostrano, come esse coprissero con questo splendore e con questo orpello la loro infamia. Roma e Venezia erano le sedi principali per le gesta di tali colte cortigiane; le più famose di Roma sono annoverate dallo Zoppino di Pietro Aretino, un vecchio mezzano, che è divenuto monaco e vuole distorre un Lodovico dal dannoso commercio con loro. Di una che si chiamava « Matrema non vuole », Lodovico dice: « Ella mi pare un Tullio ed ha tutto il Petrarca e il Boccaccio a mente e infiniti bei versi latini di Virgilio e d'Orazio e d'Ovidio e di mille altri autori. Io conosco venticinque gentiluomini, che fanno professione di be'parlatori, che sanno men dire e men parlare di lei ». L' abuso dei titoli, cui gl'Italiani imitavano dagli Spagnuoli, tornava a vantaggio anche delle cortigiane; esse si facevano chiamare *madonna* e poi *signora*, nome che nel secolo XVI divenne proprio la loro designazione in generale ed in contrapposto alla donna onesta (la *cittadina*). Volentieri rappresentavano le loro tresche come relazioni d'amore, e talune erano realmente in grado di inalzarsi almeno temporaneamente a più nobili affetti. Così la cortigiana divenne soggetto di poesia e poetessa ella medesima. Imperia, *la gloriosa Imperia*, come la si chiamava, ebbe lo Strascino da Siena come maestro nella volgar poesia.

Tullia d'Aragona era figlia della cortigiana Giulia da Ferrara, la quale pretendeva, che ne fosse padre il cardinale Lodovico di Aragona, nipote di Alfonso II di Napoli, e giusta questa pretesa, le pose quell'altisonante nome, mentre in documenti senesi del 1543 e 44, forse per simulare una nascita legittima, è designata come figlia di un Costanzo Palmieri d'Aragona già morto. Lo Zoppino

di Pietro Aretino dice avere Giulia lasciata Roma per inseguire un amante, che la aveva derubata ed essere andata colla figlia a Siena, dove la fanciulla ricevette la sua prima educazione, ma essere poi ritornata a Roma, pensando che questa città fosse *terra da donne*; la fama della nobile origine non essere stata senza efficacia, sì che molti sarebbero corsi dietro a Tullia *per nobilitarsi*. Una novella del Giraldi racconta di lei (*Ecatommiti*, Introd. 7), che, spinta dalla madre e per propria avidità di guadagno, si diede ad un ricco, ma assai schifoso tedesco, che in seguito a ciò il suo amante precedente, un nobile giovane romano, si ritrasse sdegnosamente da lei e tutta la gente a modo la fuggiva e che ella si vide infine costretta a lasciare Roma. Il Giraldi pronuncia su di lei il giudizio più sfavorevole, la accusa non solo di doppiezza e di bassa avarizia, soliti vizî delle sue pari, ma le nega perfino la bellezza; ella sarebbe stata chiamata *Nana*, invero con antifrasi, per la sua statura sproporzionata; avrebbe avuto larga bocca, labbra sottili e lungo naso e le concede solo gli occhi fiammeggianti, ai quali si poteva difficilmente resistere. Se non che il Giraldi parla così velenosamente per motivi speciali, siano personali o morali; del tutto diversi suonano i giudizî di altri. Girolamo Muzio rimase il suo amante palese per vent'anni e più, la onorò sempre, ne fece l'apoteosi nelle sue poesie. A Venezia le fece per un certo tempo la corte anche Bernardo Tasso (1534) e lo Speroni, nel suo dialogo sull'Amore, introduce lui e Tullia, come una nobile coppia amorosa, a farsi calde dichiarazioni di affetto, a lamentarsi dell'imminente separazione; egli fa che Niccolò Grazia li esalti, che paragoni la Tullia ad una Saffo, una Corinna, una Diotima e la conforti filosoficamente della partenza del suo poeta. Perfino il venerando Jacopo Nardi le inviò la sua traduzione dell'orazione di Cicerone *pro Marcello* (1536) e la chiamò « l'unica e vera erede, così come del nome, di tutta la tulliana eloquenza ».

Nel 1537 ella era a Ferrara in pari tempo che Vittoria Colonna, che le faceva così proprio da contraltare e le contendeva il primato nel plauso e nell'ammirazione del pubblico. Un corrispondente della marchesa Isabella la chiama, in una lettera del 13 luglio, « molto gentile, discreta, accorta e di ottimi e divini costumi ». Ella cantava egregiamente, parlava di tutte le cose possibili con acutezza e competenza: « Non c'è homo né donna in questa terra che la paregi, ancora che la Ill.ma S.ra Marchesa di Pescara

sia ex.ma, la quale è qui ». Si faceva ressa intorno a lei e la sua casa, splendida per ricchezza, stava sempre aperta ed era piena di gente d'ingegno. Ed ella era superba; se il racconto del Giraldi conteneva qualche cosa di vero, Tullia si era poi molto cambiata. La stessa lettera ad Isabella Gonzaga informa, come fra i molti, che s'innamorarono perdutamente di Tullia, fosse un giovane, il quale, non avendo ottenuto nulla da lei coi più splendidi doni, la voleva sposare, indi tentò di togliersi la vita, e tutto ciò indarno. Ella poetava d'amore petrarchescamente, platonicamente, ed era cantata nella stessa maniera. Ercole Bentivoglio in un sonetto diceva:

Poiché lasciando i sette colli e l'acque
E le campagne del gran Tebro meste,
D'illustrar queste piaggie e premer queste
Rive del Po col vago piè vi piacque,
Ogni basso pensier spento in noi giacque,
E un bel desir, un dolce amor celeste
Quel primo dì, che a noi gli occhi volgeste,
Alteramente in mezzo 'l cor ci nacque.

Ed il Molza, del quale sappiamo come vivesse, esortava il « nobile, chiaro intelletto » di lei, affinché

Sempre guardando a la più bella parte
Di sé, giammai non si rivolga a terra.
(Son. *Spirto gentil, che riccamente*).

Strano consiglio ad un'etèra e da una tal bocca! (1). Vi è uno scompiglio del giudizio morale in questo tempo, un confondere il puro e l'impuro, che noi oggi riusciamo appena ad intendere.

Da Ferrara si recò a Siena, dove l'8 gennaio 1543 sposò un Silvestro Guicciardi da Ferrara, forse quel giovane di buona famiglia, cui nel 1537 avea così tormentato; in ogni caso un tal matrimonio, del genere di quelli che talvolta stringevano le cortigiane, ebbe poca influenza sul suo tenore di vita. Più tardi (1546) ella era a Firenze, non meno lodata e vagheggiata da cospicui signori e letterati, fra gli ultimi specialmente dal Varchi.

---

(1) Anche Gir. Muzio non riteneva superflua un'esortazione al platonismo, nel sonetto *Donna, che siete in terra,* presso Ruscelli, *Fiori*, p. 405 e *Rime di Tullia*, fol. 27.

Dalle geniali conversazioni, che avevano luogo in sua casa, nacque allora il dialogo *Dell'infinità d'amore*, nel quale interloquiscono ella, il Varchi e, come personaggio secondario, il giovane giureconsulto e poeta senese Lattanzio Benucci. Ma da questa sfera ideale, nella quale s'era assuefatta a vivere, fu più volte ricacciata nella realtà dal più penoso ricordo. Già a Siena si erano fatti tentativi per applicarle la legislazione delle cortigiane, e l'attestazione che ella era maritata e non *meretrix*, la aveva protetta. A Firenze nell'aprile 1547 le fu intimato dal magistrato di sottomettersi alla prescrizione promulgata l'ottobre prima sul vestito delle cortigiane, e specialmente di portare il segno stabilito, la lista gialla nel velo o nel fazzoletto. Così Tullia, la donna levata a cielo dai più eletti spiriti, era di nuovo bruscamente arrolata fra le sue pari. Ella diresse una supplica al duca in forma di grazioso capitolo e pregò la duchessa Eleonora della sua intercessione, che le fu accordata; il duca Cosimo scrisse sotto la sua supplica: « Fasseli gratia per poetessa ». In ringraziamento dedicò alla duchessa la raccolta delle sue poesie, al duca il suo dialogo, le une e l'altro stampati nello stesso anno 1547. L'arte faceva dimenticare il suo passato e la principessa non si scandalezzò della dedica della cortigiana.

I suoi versi hanno poco interesse, sono quasi tutti elogî della famiglia ducale fiorentina e dei poeti amici, e più che componimenti di lei stessa il volumetto contiene versi di altri a lei, specialmente del Muzio. Questi fu anche colui, che pubblicò il *Dialogo dell'infinità d'amore*: nella lettera che gli va innanzi, egli afferma che ama Tullia quanto mai, che ambedue sono invecchiati, ma che la bellezza, che a lei lo lega (la spirituale), si è solo accresciuta. Ed il dialogo tratta dell'amore alto, spirituale, in contrapposto al volgare, proprio come gli *Asolani* del Bembo, ai quali anche l'autrice si riferisce con grandi lodi. L'amore elevato è infinito, poiché non raggiunge mai veramente il suo scopo, la compiuta congiunzione dell'amante coll'oggetto amato. Il dialogo, essendo condotto secondo il modello platonico ed anche, giusta la maniera di questo, riannodando spesso l'argomentazione a spiegazione di parole ed a relazioni grammaticali, è nel complesso vivace e divertente, se anche non originale. È in realtà mirabile l'erudizione, la coltura filosofica di Tullia; essa è ben esperta della dottrina aristotelica e platonica e maneggia abilmente l'arte dialettica; deve aver imparato molto dal Varchi, seppure egli non le

guidò la mano. Ella stessa si fa tributare volontieri da'suoi interlocutori le più alte lodi; queste si dirigevano propriamente al pubblico. « Per questi due libri gemelli, dice il Bongi, le *Rime* ed il *Dialogo*, dove apparisce Amore scevro di carnalità, il nome di Tullia dovette parere come purificato e forse a tal fine i migliori amici ne suggerirono a lei la pubblicazione ».

Anche il rifacimento in ottave del libro popolare di *Guerino il Meschino*, pubblicato solo nel 1560, quattro anni dopo la sua morte, pare sia stato compiuto durante quella dimora a Firenze. Quivi ella lamenta nella prefazione la letteratura indecente, che corrompe gli animi, biasima non solo il *Decameron,* gli scritti di Pietro Aretino e degli altri, ma anche l'Ariosto ed i romanzi, si duole di aver in passato solo imparato a conoscere troppo del mondo e ringrazia Dio che le abbia toccato il cuore, ancora in età fresca e giovanile. Nel suo poema, che dice tratto da un originale spagnuolo, vuole offrire una lettura, che sia interamente pura e cristiana. In ciò ella non avrebbe mantenuta interamente la parola; nondimeno non si possono giustamente prendere tutte le sue dichiarazioni per pura ipocrisia. Tullia era sulla via della conversione ancor prima che l'età avesse sciupate le sue grazie. Ma nell'ottobre 1548 lasciò Firenze, tornò a Roma e quivi ricadde nel suo primiero tenore di vita, forse costrettavi dal bisogno, forse indotta dal suo cattivo genio, la madre Giulia. Nel 1549 il suo nome appare nel libro della *Tassa delle cortigiane*, e la sua fine non fu molto migliore di quello che avesse pronosticato il Giraldi. Il 2 marzo 1556, quando fece testamento, giaceva ammalata in casa di un oste in Trastevere, servita dalla moglie di questo e da una fante. Ella lasciò suo erede universale un figlio minorenne di nome Celio. Pochi giorni dopo aveva cessato di vivere e nessuno de'poeti, che la avevano corteggiata, cantò la sua morte, come allora era solito. I suoi ultimi anni avevano fatto dileguare l'aureola, che un tempo la circondava.

Veronica Franco, di famiglia cittadina veneziana, nacque nel 1546: assai giovane, forse prima che divenisse cortigiana, fu sposata ad un medico Paolo Panizza e si allontanò di raro dalla sua patria, di cui era una delle glorie. Re Enrico III di Francia, durante il suo soggiorno a Venezia nel 1574, la visitò, accettò il dono del suo ritratto ed ella lodò la grazia reale in una lettera e in due sonetti. Anch'ella fu dai letterati celebrata con tutte le

gradazioni dell'entusiasmo; pubblicò un volume di Capitoli (*Terze Rime*), che dedicò nel 1575 al duca Guglielmo di Mantova, ed uno di lettere, cui indirizzò nel 1580 al cardinale Luigi d'Este, inoltre sonetti spicciolati in diverse raccolte del tempo. Suo consigliere letterario era specialmente Domenico Veniero. Ma Veronica non rinnegò, come talvolta Tullia d'Aragona, la sua condizione, ed in una delle sue poesie pose ella stessa l'opera da lei prestata in servigio di Venere al disopra di quella in servigio di Apollo. Coll'avanzar degli anni e l'indebolirsi della salute la sua vita divenne più ritirata; aveva intorno a sé i figli di diversi suoi amanti, inoltre quelli di un fratello morto, e le sue condizioni economiche pare non fossero floride. Nel 1580 escogitò un disegno per la fondazione di un asilo per cortigiane convertite senza che lo stato dovesse averne dispendio; ma il suo piano verosimilmente non pervenne alla Signoria, né è certo se insieme abbia avuto luogo in lei stessa una seria conversione, avendo quell'idea quasi l'aria di una speculazione, giacché per la comunicazione del suo segreto ella riservò a sé ed a'suoi eredi una rendita annua di cinquecento ducati sui proventi dell'istituto. Nello stesso anno fu denunziata da persone di sua casa all'Inquisizione per arti magiche ed altre cose; ma la sua chiamata in giudizio rimase senza seguito. Sebbene intorno a lei non si facesse più tanto romore e tacessero gli alti canti di lode, tuttavia ella conservò ancora autorità letteraria. Avendo in un sonetto esaltata la tragedia di Muzio Manfredi, *Semiramide*, l'autore le rispose con una lettera di ringraziamento, dalla quale si apprende, che ella attendeva ad un poema epico. Mentre il Manfredi le scriveva di lontano, di Francia, ella era già morta (il 22 luglio 1591).

Accanto al petrarchismo continua a fiorire nel secolo XVI quella poesia popolare rusticana e cittadina in ottave ed in leggiere canzonette con ritornello, cui avevano dato l'intonazione Lorenzo de'Medici ed il Poliziano. Vennero in luce numerose raccolte di tali poesie, che assecondavano il gusto del popolo ed alcune delle quali ne godono ancor oggi il favore, ciò sono quelle di Baldassare Olimpo da Sassoferrato pubblicate fin dal 1518, e quelle del fiorentino un po' più recente Giambattista Verini. Olimpo, che era frate minore e sapeva congiungere i doveri di predicatore al canto amoroso popolare, compose fra altro una serie di strambotti ed una frottola in lode di un' innocente bellezza campestre, poesie, che,

non ostanti alcune leziosaggini, spirano tuttavia la freschezza e la grazia dell'oggetto cantato. La frottola

La pastorella mia
Con l'acqua della fonte
Se lava el dì la fronte
E 'l seren petto...

fu più tardi attribuita, con alcune modificazioni, al Poliziano e per lungo tempo ritenuta e lodata quale opera sua. E come qui troviamo spesso una maggiore naturalezza che nei sonetti e nelle canzoni, così dobbiamo cercare la poesia politica veramente viva non tanto nei canti encomiastici dei letterati quanto nell' antica forma dei *Lamenti*, nei quali, come ne' tempi anteriori, si esprimono con caldo movimento i sentimenti della nazione; per esempio, nell' ispirato ed ardente *Pianto d'Italia* dello stesso Olimpo.

Contro la poesia amorosa convenzionale, contro l'adorazione e l'imitazione superstiziose del Petrarca, che conducevano a ridicole esagerazioni, si levarono d'altra parte critica e scherno grossolano. Abbiamo veduto, come Pietro Aretino si facesse gioco nelle sue lettere, nelle sue commedie e ne'suoi dialoghi delle affettazioni dei petrarchisti e della loro pedanteria, certo per seguir poi nelle sue proprie liriche un gusto ancora peggiore. A Pietro tenevano bordone in tale scherno Niccolò Franco, il Doni ed altri. Il Berni parodiava la poesia dell'amore ideale nei due capitoli pieni di oscenità *Alla sua Innamorata* e nel sonetto *Chiome d'argento fine, irte ed attorte*, ove nella solita enumerazione delle bellezze dell'amata ogni particolare è sostituito dal suo brutto contrario. Tali caricature erano, come per lo passato, un motivo prediletto della poesia burlesca, ed il lato più sano di questa stava appunto nella sua opposizione contro la degenerazione della poesia in false sdolcinature.

Francesco Berni di famiglia fiorentina, ma nato a Lamporecchio in Val di Nievole nel 1497 o '98, visse fino a diciannove anni a Firenze, poi andò a Roma ed entrò al servizio del cardinal Bibbiena suo parente. Dopo la morte di questo (1520) tenne il medesimo posto presso il nipote di lui, il protonotario Angelo Dovizio, ma per una faccenda amorosa gli cadde in disgrazia e non avendo ottenuto, come pare, l'implorato perdono, divenne (1524) segretario del datario Giberti e lo accompagnò poi nel vescovado di lui, a

Verona. Ma la sua posizione, il continuo scriver lettere, gli piaceva poco; né, malgrado tutta la venerazione, che aveva per il Giberti, poteva adattarsi bene all'austerità claustrale di vita, che il vescovo aveva introdotto in sua casa. Anelava continuamente all'indipendenza, e nel ritratto, che con vivace umorismo fece di sé stesso nel suo *Orlando* (l. III, c. 7), descrive le incomodità della sua posizione, manifestamente non senza alcune esagerazioni. Già nel 1531 visse qualche tempo libero a Padova; verso la fine del 1532 lasciò il Giberti ed entrò al servigio del cardinale Ippolito de'Medici, il quale gli concesse un canonicato nel duomo di Firenze; con lui ritornò a Roma, dove cominciò da capo la sua vecchia vita allegra. Venuto a Firenze col permesso del suo signore alla fine del 1533, vi si stabilì definitivamente, onde si attirò lo sdegno del cardinale; egli si era mano mano procurato abbastanza averi ed entrate per potersi rendere libero. Ma poco dopo, il 26 maggio 1535, morì, si disse, di veleno, che il cardinale Cibo gli avrebbe propinato, perché il Berni si rifiutò di avvelenare nell'interesse del duca Alessandro il cardinal Salviati.

Il rifacimento dell'*Orlando Innamorato* del Berni, che fu già ricordato in altro luogo, non ha punto intento parodico, come ci si potrebbe aspettare, considerato il carattere ordinario della sua poesia; l'elemento comico, che il poema da lui rielaborato contiene, proviene dal Boiardo stesso. Egli si propose di migliorare la lingua, ed in pari tempo accostò in altre cose accessorie il poema alla maniera dell'Ariosto. Tutta l'impresa era sbagliata; la forma ha certo nella poesia la sua importanza, ma deve germogliare dal contenuto; non la si può addossare a piacere ad un'opera altrui. Ed infatti il Berni ha annacquato il poema del Boiardo; basta confrontare luoghi come quello alla fine del canto 18 del I libro, il più bello dell'*Innamorato*, in ambedue le versioni, per riconoscere come il Berni abbia senza nessun riguardo sacrificato alla lindura della espressione tutta la forza e la bellezza del suo originale. L'*Orlando rifatto* era certo finito nel 1531, essendo di quest'anno il privilegio di stampa concesso dal senato veneziano, ma non vide la luce che dopo la morte dell'autore, nel 1541.

Una forma usata fino da antico per la poesia burlesca era il sonetto colla coda. Il Berni gli diede un'ampiezza maggiore che i suoi predecessori; egli adopera fin venti code, così che queste appendici divengono di gran lunga più estese che la forma fonda-

mentale della poesia. Ancora più spesso egli ed i suoi imitatori usarono il capitolo in terzine. Questo nacque come parodia della *Commedia* di Dante, e tale è presso il Finiguerri e nei *Beoni* di Lorenzo de' Medici; anche il Berni si compiace di introdurre in maniera comica espressioni di Dante o da lui imitate, per es., nel *Lamento di Nardino*. E come le forme, così anche gli argomenti di questa poesia erano molte volte antichi, certi temi convenzionali, in parte derivati fin dal medio evo, nei quali si erano successivamente provati i diversi poeti umoristici, il Burchiello, il Bellincioni, il Franco, il Pulci, il Pistoia, variandoli ciascuno secondo la propria abilità. Nel Berni assumono, quando egli se ne impossessa, la loro forma più compiuta, definitiva, oltre la quale non si andò. Di tal genere erano, ad esempio, le numerose descrizioni di cattivi cavalli, dalle quali venne fuori il sonetto sulla mula di Galeazzo Florimonte carica di tutti i difetti imaginabili (*Del più profondo e tenebroso centro*), o le caricature di persone, come quella già ricordata dell'amata o quella della vecchia fante del Berni: *Io ho per cameriera mia l'Ancroia*. Dalle descrizioni di una casa diroccata, di un albergo sudicio si svolse uno dei meglio riusciti capitoli del Berni, quello a Girolamo Fracastoro; quivi egli informa l'amico di una terribile notte, che, viaggiando col suo signore, il Giberti, ebbe a passare in casa di un curato di campagna, su di un misero giaciglio, ove le cimici lo divoravano, la calcina si sgretolava dal tetto, il fumo penetrava attraverso il palco, un bambino gridava, una vecchia tossiva e bestemmiava e pipistrelli e civette gli gironzavano intorno. Ed in questa descrizione infonde un tòno elevato, come se si trattasse di avvenimenti atti a scuotere il mondo, invoca Apollo e le Muse, paragona le schiere dei molesti insetti all'esercito di Serse ed al popolo dei Mirmidoni, cita Virgilio e Properzio. Le poesie politiche, che anche presso il Pistoia si innalzano a tanta energia, hanno nel Berni una grande audacia di linguaggio. Il capitolo su papa Adriano VI copre questo degli insulti più grossolani; esso esprime l'amaro sdegno dei Romani e dei letterati contro codesto pontefice austero ed economo, che avea posto fine alla vita splendida e gaia del tempo di Leone X ed ivi l'invettiva cerca di assumere un colorito patriottico; pareva cosa inaudita, che alla cattedra di S. Pietro fosse salito uno che non era italiano. La politica temporeggiatrice ed ondeggiante di Clemente VII è in maniera impareggiabile ritratta

nel sonetto: *Un papato composto di rispetti*, ed alcuni altri sonetti, come i due sulla malattia di Clemente, hanno quella sana arguzia popolare romana, con cui si faceva parlare Pasquino e contro la quale era impotente ogni severità del governo; per Pasquino essi sembrano anche veramente destinati. Talvolta anche l'indignazione del Berni diviene seria e si trasforma in invettiva morale, come specialmente nel robusto sonetto contro gli ecclesiastici: *Godete, preti, poiché 'l vostro Cristo.*

Fra tutte le sue poesie acquistarono però la maggior rinomanza quei capitoli, che scrisse sulle cose più insignificanti e più triviali o nei quali difese con intenzione comica bizzarri paradossi. Ne compose in lode delle pesche, delle anguille, della gelatina; in due capitoli lodò la peste, che procura alla gente ozio e tranquillità da'nemici, in un altro i debiti, mediante i quali si ottiene un tranquillo alloggio in prigione, ove si è sicuri contro le tentazioni dei sensi. Ciò che qui si ammirava sopra tutto era la bravura del poeta, il quale sapeva sopra un soggetto così tenue tessere lunghi discorsi; ma appunto per la loro lunghezza lo spirito veniva meno, anche se vi era; la parte più comica stava nella soprascritta, nel fatto che ad un uomo potesse esser venuto in mente di scrivere su tali soggetti.

Il Berni non voleva essere propriamente poeta, considerava il far versi come un semplice svago, un balocco per ricreazione sua e degli altri. Nell'arguto *Dialogò contro i poeti* dileggiò i poeti di professione, che non sanno far altro che fabbricar versi e caratterizzò sé stesso come il contrapposto dei letterati di moda colla loro maniera, le loro piaggerie, la loro vanità, il loro abuso dell'arte in servigio del guadagno. Ivi egli dice che a lui i versi sgorgavano senza nessuna fatica; non desiderava che arrivassero alla pubblicità ed anche dietro le sollecitazioni di amici e di protettori li comunicava solo a malincuore. Durante il tempo di sua vita, solo il *Capitolo del giuoco della primiera* fu stampato (Roma, 1526, e Venezia, 1534) con un commento di Pietro Paolo da san Chirico, pseudonimo sotto il quale si nascondeva verosimilmente egli stesso. Alla sua morte non tutte le altre poesie si trovavano neppure scritte e dovettero in parte essere attinte alla tradizione orale.

Il Berni dà alla poesia giocosa la chiarezza e la perfezione, che prima troppo spesso le mancava; scrive con eleganza, quantunque

senza ricercatezza e con naturalezza ed in ciò sta la sua efficacia. Più volte imita il tuono della poesia de' cantastorie, delle narrazioni rimate, che raccontavano al popolo gli avvenimenti del giorno; così nel capitolo sopra il diluvio di Mugello e nel pianto di Nardino per la morte del suo sparviero, che è scritto alla foggia dei *Lamenti* popolari. Originale e piena di un fresco umorismo è inoltre la farsa rusticale della *Catrina* in ottave, in cui i contadini parlano il loro proprio dialetto. Beco e Nanni sono venuti da S. Casciano a Firenze per la festa di S. Giovanni e discorrono delle loro impressioni; poi Beco si azzuffa con Mecherino per la Catrina, che ciascuno di loro vuol possedere; condotti dinanzi al podestà di S. Casciano, vi rinnovano il loro alterco, finché quegli fa venire la fanciulla stessa e decidere da lei.

Dal suo più fortunato cultore la poesia burlesca fu da allora in poi chiamata in Italia poesia bernesca. Egli trovò molti seguaci, ma, come suol accadere, in ciò che aveva di meno buono; di quel genere di spirito, che contenevano la maggior parte de'suoi capitoli, quasi ognuno poteva più o meno disporre e la serie degli argomenti era inesauribile. Giovanni Mauro friulano, amico del Berni, morto poco dopo di lui (agosto 1536) compose fra altri due lunghi *Capitoli della fava* (in lode di questo legume); Giovan Francesco Bini da Firenze del pari legato d'amicizia col Berni, segretario del cardinale Sadoleto e poi di tre papi, canonico di S. Lorenzo in Damaso e di santa Maria Maggiore, morto a Roma nel 1556, scrisse in lode del mal francese e contro le calze. Benedetto Varchi compose versi in lode delle tasche, dei peducci, del finocchio, delle ricotte, in lode e poi in biasimo delle uova sode. Il Molza lodò i fichi, l'insalata, la scomunica; Ercole Bentivoglio celebrò il formaggio; Mattio Franzesi cantò l'inverno, la salsiccia, le carote e lo stuzzicadenti; il famoso pittore di ritratti Angelo Bronzino lodò la galera e le zanzare, Lodovico Dolce la saliva, Francesco Coppetta il Noncovelle (*il niente affatto*), quest' ultimo non senza spirito. Ma la maggior parte di queste poesie peccano per una prolissa e volgare loquacità ed a stento si può dir meglio dei capitoli di Cesare Caporali da Perugia, poeta alquanto posteriore (1531-1601), uno dei quali celebra il coriandolo, due rappresentano la miseria del servigio di corte dietro l'esperienza dell'autore medesimo e due altri tratteggiano la caricatura di un sudicio pedante. In alcune serie di capitoli il Caporali trattò anche più

ampia materia; la più famosa è la *Vita di Mecenate*, dove parodiò in forma abbastanza noiosa e sciatta un brano di storia romana.

Sede di questa poesia burlesca erano nel secolo XVI specialmente le numerose accademie, che univano le occupazioni erudite coi divertimenti, con feste, banchetti, scherzi, rappresentazioni teatrali, e nelle quali trovavano posto, l' una accanto all' altro, pedanteria e motteggio, questo solo troppo spesso macchiato da quella. Alcune di codeste associazioni erano perfino fondate per passatempo; ciò è, per es., detto espressamente negli statuti degli Umidi fiorentini, i quali poi poco dopo, sotto il nome di Accademia fiorentina, fecero loro oggetto principale lo studio e la legislazione della lingua. Tra i fondatori di quest'Accademia, sorta il 1° novembre 1540, fu Anton Francesco Grazzini, nato a Firenze il 22 marzo 1503; al suo ingresso si chiamò Lasca (barbio), poiché tutti i membri si chiamavano da cose che stessero in relazione coll'umidità e questo nome *il Lasca* gli è rimasto. Nel 1547 sorsero dissidî ed il Lasca insieme con altri fu escluso, perché egli non si volle adattare alle nuove costituzioni dell' Accademia divenuta più solenne; ma dopo diciannove anni, il 6 giugno 1566, vi fu riammesso e nel 1582 fondò con Lionardo Salviati ed altri la più famosa accademia italiana, quella della Crusca. Morì il 18 febbraio 1584.

Il Lasca era speziale; aveva una coltura non iscarsa, ma non propriamente classica, non sapeva né di greco, né di latino. Si fa gioco, non meno che Pietro Aretino, dei lodatori esclusivi degli antichi ed esalta la lingua italiana ed i suoi poeti, pone Dante ed il Petrarca al di sopra di Virgilio e di Orazio, di Omero e di Pindaro; deride le regole e le pedanterie e vuole per la poesia libertà e vita moderna. Il Lasca fu l'erede più felice della maniera del Berni; con sano intelletto, con facile maneggio della lingua nella sua famigliare naturalezza ci dà versi piacevoli, che si leggono bene e comodamente, qualche volta anche scene, dove sono efficacemente ritratti costumi, ma di raro, è vero, un pensiero nuovo od un'arguzia efficace. Quanto graziosamente ha versificato le idee del Bembo sulla lingua nelle ottave *A' Riformatori della lingua toscana!* Come sono calzanti ed assennate le altre *In lode del Boccaccio rinnovato*, sulla mutilazione del *Decameron*, e come gioviali quelle *contro alle Sberrettate*, forse la più perfetta delle sue poesie umoristiche! Il suo carattere motteggevole lo spingeva

a punzecchiare od anche ad attaccare più violentemente questo o quello ne'suoi versi; la sua penna era temuta ed a lui si attribuivano anche le satire di altri, che apparivano anonime. Non risparmiava neppure gli amici; col vecchio Giovanni Mazzuoli, detto lo Stradino, il quale aveva per la testa capricci di ogni maniera e andava matto specialmente per i romanzi di cavalleria, scherza in tuono bonario; ma in maniera più pungente berteggia il Varchi (son. 123), quantunque altrove lo lodi assai. La grande maggioranza dei capitoli del Lasca ha il medesimo carattere che quelli degli altri imitatori del Berni, sono lodi scherzose di cose, il cui pregio è universalmente riconosciuto o nelle quali non v'è nulla da lodare, e biasimi analoghi. Egli usò per la poesia burlesca anche il madrigale, che a tale scopo allungò insolitamente e quelli di un' estensione tutto speciale chiamò *Madrigalesse* e talora *Madrigaloni.*

Anche i soliti minuti e pesanti commenti e le solite lezioni, che si componevano su canzoni e sonetti petrarcheschi, erano parodiati in dichiarazioni di capitoli e sonetti burleschi, le quali si davano l'aria del commento erudito, adducendo autorità finte e scherzose, citando varianti, maniere diverse di interpretazione colla loro motivazione, mettendo in evidenza bellezze poetiche. Così già il capitolo del Berni della primiera era stato pubblicato con un commento. Il *Commento di ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima ficata del Padre Siceo* fu scritto nel 1539, come la poesia stessa del Molza (il padre Siceo) sui fichi, da Annibal Caro per l'accademia romana de'Vignaiuoli ed è, al pari del capitolo commentato, spiritoso, ma assai sudicio, talvolta perfino ributtante. Il *Commento del Grappa sopra la canzone in lode della salsiccia*, poesia del Firenzuola (1545), è con qualche verosimiglianza attribuito a Francesco Coppetta. Il Lasca commentò egli stesso il suo capitolo della salsiccia nella *Lezione di maestro Niccodemo dalla Pietra al migliaio* e Giammaria Cecchi scrisse con più spirito degli altri sul sonetto del Berni *Passere e beccafichi* una *Lezione o vero cicalamento di maestro Bartolino dal Canto de' Bischeri.*

Il Lasca si provò anche nel poema burlesco colla *Guerra de'Mostri* dedicata (1547) allo Stradino, della quale però abbiamo solo il primo canto; certo non ne fu neppure scritto di più, di

che possiamo a mala pena dolerci. Ma, come nel secolo precedente, così anche in questo la più importante produzione della poesia umoristica è un poema, un componimento cavalleresco scherzoso, voglio dire il maccheronico *Baldus* del Folengo.

XXVIII.

Il poema eroico nel secolo XVI.

Un diluvio di altri poemi cavallereschi tenne dietro all'*Orlando furioso*, ma ben presto tutti caddero in dimenticanza. Un Francesco Tromba da Nocera scrisse un *Rinaldo Innamorato* (1530), Ettore Baldovinetti un *Rinaldo Appassionato* (1533), Cassio da Narni *La Morte del Danese* (1521), Pandolfo de' Bonacorsi *I Tradimenti di Gano* (1525), Antonio Legname un *Astolfo Innamorato* (1532) ed un *Guidone Selvaggio* (1535), Marco Guazzo da Mantova l'*Astolfo Borioso* (1523), Marco Bandarini un *Mandricardo Innamorato* (1535) e via dicendo. Già i titoli mostrano, quanto poco indipendenti fossero questi poeti dal Boiardo e dall'Ariosto; si amava specialmente di prendere come eroi di nuovi poemi singole figure dei due *Orlandi* e di svolgerne più largamente le invenzioni. Il conte Vincenzo Brusantini da Ferrara diede nella sua *Angelica Innamorata*, apparsa nel 1550 e nel 1553, una continuazione dell'*Orlando* fino al punto, che già il Boiardo aveva avuto in mente, cioè fino alla morte di Ruggiero per gl'intrighi de'Maganzesi ed alla vendetta di lui fatta da Bradamante e Marfisa. Quivi ricompaiono le figure dell'Ariosto, sfumate e generalizzate, spoglie della loro viva individualità, e l'autore, con meschina ripetizione, le fa spesso ritornare nella medesima situazione. Sovrattutto Angelica è sformata colla più grande goffaggine: l'Ariosto, con psicologica maestria, aveva fatto che l'ingannatrice finisse coll'essere bellamente vinta da un sentimento umano; il Brusantini trascina

la splendida figura nel fango; ella diviene una meretrice, sia pure per un incanto di Alcina, dal quale liberata prende poi con Sacripante vendetta della nemica. Lodovico Dolce scrisse un *Sacripante* (1535 e 1536) e poi le *Prime imprese di Orlando Innamorato*, le quali furono stampate solo dopo la sua morte, nel 1572. Quivi raccontò, più alla foggia dei cantastorie, in forma semplice ed attraente, in venticinque libri, della nascita e della giovinezza di Orlando e delle sue prodezze in Italia contro Almonte, Agolante e Troiano ed in Francia contro Girardo della Fratta ed altri fino alle sue nozze colla bella Alda. I poemi romanzeschi di Pietro Aretino rimasero tutti frammentarî, non andarono oltre i due o tre canti; sono la *Marfisa*, che contiene un'originale invenzione fantastica, la lotta di Rodomonte nel mondo di là, le *Lagrime di Angelica* (entrambi anteriori al 1532), l'*Astolfeida* e l'*Orlandino*, quest'ultimo grossolana caricatura del romanzo cavalleresco, in cui i paladini sono divenuti sciocchi e codardi. Ma già un anno dopo la prima edizione dell'*Orlando Furioso* era apparsa la *Macaronea* di Merlino Coccaio, nella quale alla perfetta rappresentazione artistica del mondo romanzesco si contrapponeva un crudo realismo ed in luogo del comico mezzo nascosto dominava un umorismo turbolento e sfrenato.

Sotto il pseudonimo di Merlino Coccaio si nascose Teofilo Folengo, che nato di famiglia mantovana l'8 novembre 1492 a Cipada, località presso Mantova che or più non esiste, entrò a sedici anni, il 24 giugno 1509, nell'ordine benedettino nel convento di S. Eufemia a Brescia. Ma indotto dai dissidî, che per causa del fiorentino Ignazio Squarcialupi, abate di Montecassino e poi di S. Giustina a Padova, scoppiarono nell'ordine, pare che intorno al 1515 abbandonasse il chiostro, forse senza deporre l'abito, ed andasse allora a studiare filosofia a Bologna sotto il Pomponazzi. Quivi scrisse dapprima la *Moschaea,* poi la *Zanitonella*, e finalmente, spinto da allegri compagni, il grande poema epico su Baldo, la *Macaronea*, che fu stampata nel 1517 in diciassette libri e nel 1521 di nuovo, notevolmente ampliata e continuata, in venticinque libri o *Macaronicae.*

Generale era in quel tempo la tendenza all'eleganza nella lingua e nella forma, nel latino, come nell'italiano; ora il maccaronismo dà uno schiaffo a codesto gusto delicato, fa la parodia della lingua classica, imbarbarisce il latino, mescolandovi in gran copia parole

italiane e dialettali latinizzate, maltratta dunque ambe le lingue con intenzione comica. La poesia burlesca e satirica s' era così creato uno strumento speciale. Traccie isolate d'uso di latino maccheronico risalgono al medio evo; ma il vero creatore di questa maniera di poesia fu per l'Italia il padovano Tifi Odasi, la cui *Macaronea* rimasta incompiuta apparve verso il 1490. Quivi egli vuol narrare una piacevole storiella, che accadde a Padova, e nella quale egli stesso fu parte principale del giuoco. Tomeo ha una vecchia casa piena di spiriti ed invita lo speziale Cusino a scongiurare i demonî; la ricompensa per questo servigio è un'oca arrostita. Ma Tifi concerta coi suoi compagni Bertapaia e Canziano di giocare un tiro al preteso negromante. Il poeta ci disegna i personaggi, che vengono in iscena, come grossolane caricature, Cusino il balordo presuntuoso, Bertapaia il giuntatore menzognero, Canziano il pittore di sgorbi, Paolo da Vicenza il medico diluviatore, la schifosa cuoca di Cusino ed altri. Questi ritratti sono condotti con brio e giovialità, ma sempre collo stesso sistema un po' monotono della sconfinata esagerazione. Per l'autore essi erano la cosa principale ed il frammento finisce senza che sia narrata la burla annunciata. In un poemetto anonimo, intitolato *Nobile Vigonze opus*, abbiamo la caricatura di un' altra personalità padovana, di un giovane conte Girolamo Vigonza, cui gli studenti inducono, per farsi giuoco di lui, a tenere una lezione all'università. L'affollarsi del pubblico, lo stolto discorso, le risa degli uditori, tutto è rappresentato con grande vivacità; l'influsso di Tifi è manifesto; ma quivi abbiamo una vera azione comica, che procede rapida e ci trasporta in mezzo alla vita della studentesca di allora. Un Fossa da Cremona, cioè verosimilmente Matteo Fossa, cui Lodovico Sforza coronò poeta e che morì nel 1516, scrisse i suoi *Virgiliana*, come egli stesso ci dice, per passare il tempo un giorno di pioggia a Bassano, il 2 novembre 1494. Egli imita Tifi ed insieme anche l'*opus Vigonze*; uno sciocco Angelo da Venezia è dall'autore e da' suoi compagni gabbato per mezzo di un falso negromante ed un Prisciano, vanitoso per la sua pretesa erudizione, tiene una disputa. È un'acciarpatura abbastanza goffa; i mezzi artistici di queste baie maccheroniche furono ben presto esauriti, e noi troviamo sempre la stessa maniera di dipingere con sudicerie ed esagerazioni.

Per invettiva politica usarono i versi maccheronici Bassano da Mantova e l'autore di farse Gio. Giorgio Alione da Asti. Il primo,

che fu studente a Pavia e morì giovane intorno al 1499, raccontò in una breve epistola a Gaspare Visconti, come egli facesse paura ad un villano doganiere francese al ponte della Sesia presso Vercelli ed in una poesia *Contra Savoynos*, di cui ci si è conservato solo il principio, schernì il vano orgoglio dei Francesi, che in Italia la facevano da padroni e la cui potenza era ormai finita. L'Alione, che se la intendeva co' Francesi, rispose con una satira violenta contro i Lombardi, piena di mordacità, piena di caricature e di aneddoti.

La forma dell'Alione è del tutto irregolare e mostruosa; egli latineggiava a caso con iscarsa cognizione della lingua classica. Gli altri cercano di usare nella stessa deformazione una certa regolarità; tuttavia anch'essi peccano a bella posta contro la prosodia latina, usano qua e là le forme delle parole italiane senza mutarle e spesso una falsa flessione delle latine, cosa quest'ultima che ama specialmente il Bassano. Diversamente si comportò il Folengo, per opera del quale appunto il latino maccheronico ebbe per la prima volta il suo vero svolgimento. Rispetta, come osservò egli stesso nella sua *Normula macaronica de sillabis* premessa al poema, la quantità nelle parole schiettamente latine, segue un certo sistema di misura anche per le volgari e di solito costruisce correttamente alla latina. Appunto per tal via raggiunge una più alta efficacia; in lui la scorrettezza della parola sta accanto ad una correttezza e regolarità esteriori. I volgarismi si moltiplicano in lui nelle diverse elaborazioni delle sue opere, ma tuttavia rimangono sempre in minoranza e la frase nel complesso è latina. In questo continuo contrasto sta il comico; la parola italiana camuffata balza fuori inaspettata in mezzo alle latine, quasi burlandosi di esse. E nel Folengo il maccheronico acquista una grande mobilità e vivacità; non è già una lingua fissa, bensì una formazione momentanea, individuale; il poeta può di continuo foggiarsela di nuovo e variamente secondo che meglio gli piace. La immistione degli elementi italiani è ora più forte, ora più debole, passa per abili sfumature a seconda degli oggetti rappresentati, delle persone introdotte a parlare; la stessa parola appare ora in forma schiettamente latina, ora in forma italiana o mantovana latineggiata. Dove poi in mezzo allo scherzo viene all' autore il ticchio di parlare sul serio, egli cade a dirittura nel latino corretto, che sapeva maneggiare assai bene.

Le poesie maccheroniche della fine del secolo XV rappresentavano, come si è visto, di preferenza piccole avventure ridicole e persone reali della società dell'autore. Anche il Folengo cominciò con una simile intenzione, ritrasse in diverse delle sue figure compagni della sua vita di studente, specialmente nel suo eroe Baldo uno che si distingueva fra gli altri per forza, abilità e prudenza. Ma dalle burle e dalle caricature a scopo di divertimento momentaneo passa all'epopea burlesca, ci dà tutta una storia del suo eroe piena di svariate avventure, tutto un mondo di tipi comici e dallo scherzo spensierato si svolge una satira robusta. Colla prima redazione del suo poema egli ancora era più vicino a'suoi predecessori; colla seconda raggiunge l'altezza della sua arte e della sua originalità. Quivi è per la prima volta inserito buon numero dei più efficaci episodî, per es., tutto il settimo libro, dove coi colori più accesi è descritta la vita dissoluta di un convento; molte digressioni furono aggiunte con intenzione satirica, ma certo anche adulatoria, in lode di Federigo Gonzaga e d'altri. L'esposizione è divenuta per l'aggiunta di discorsi e di circostanze più drammatica e più piena, per es., nel libro X, dove con impareggiabile abilità sono descritti la lotta nella stanza, sulla scala, nella strada, il tumulto e la confusione. Nuovi di pianta sono gli ultimi tre libri col viaggio all'Inferno; poiché la redazione del 1517, che finiva colla distruzione del regno della strega Culfora, era non solo più breve, ma anche incompiuta. Anche lo stile mostra le più notevoli diversità; non molti sono i versi, che nella rielaborazione il poeta lasciò del tutto intatti; egli fece opera molto più radicale, che non l'Ariosto nel suo *Orlando*, ed è interessante vedere, che, come in tutte le vere opere d'arte, così anche qui ebbe luogo il più accurato lavoro di lima, per quanto la forma possa a prima vista apparir capricciosa.

Le figure del Folengo sono per lo più vagabondi e plebei; anche Baldo non occupa in fondo un grado più alto; la nobile origine gli è data solo per ischerzo. Guido, un valoroso cavaliere, che discende dalla stirpe di Rinaldo, si innamora di Baldovina, figlia del re di Francia; essi fuggono insieme ed arrivano a Cipada, la patria del poeta, che egli non si stanca mai di deridere. Quivi Baldovina muore dopo aver dato alla luce Baldo, e Guido, pieno di tristezza, si ritira nella solitudine a far penitenza. Baldo è allevato a Cipada da un contadino, che egli ritiene suo padre;

quando ha imparato a leggere, getta da banda tutti gli altri libri e si diletta delle storie cavalleresche, che destano in lui la più ardente bramosia di divenire egli stesso un Orlando. A Mantova il prode Barone Augusto lo accoglie in sua casa e lo ammaestra nelle arti cavalleresche. Dopo la morte del vecchio contadino, Baldo se ne appropria gli averi come suo presunto erede, fa lavorare per sé Zambello, vero figlio del contadino, e spreca il danaro nelle taverne. Diviene signore di Cipada e tutti gli attaccabrighe e i vagabondi stanno sotto la sua guida. Allora il vecchio Tognazzo, che è guardia campestre (*camparo*) ed una delle persone autorevoli del luogo, lo accusa al pretore di Mantova; con astuzia lo adescano nella città e lo fanno prigione. Così Baldo rimane per lungo tempo custodito sotto chiave. Se non che egli ha tre fedeli compagni, che sono pronti a tutto sagrificare per lui, Fracasso il gigante, che trae origine da Morgante, Cingar, il ladro e giuntatore, della stirpe di Margutte, e Falchetto, che è davanti uomo, di dietro cane, discendente da quel mostro bonario di Pulicane, che nel *Bovo d'Antona* ha una parte importante. Quivi Merlino stesso accenna al poeta, colla cui maniera la sua ha specialmente parentela, cioè a Luigi Pulci; il tuono, che questi assunse soltanto nell'episodio di Margutte, pervade nel Folengo tutto il poema. Ma il Folengo è superiore al Pulci per ricchezza d'invenzione; il suo Cingar è inesauribile in burle, facezie, gherminelle per ingannare il gobbo Tognazzo e lo scimunito Zambello, e giudici e birri e soldati e frati e tutto il mondo. Il poeta racconta queste amenità con ispirito scintillante, spesso anche grossolano e indecente, il quale si aumenta per il contrasto coll'enfasi eroica, con cui spesso parla, colle formole ed i paragoni epici, che usa. Egli possiede in alto grado la dote dell' evidenza. Con efficace realtà ci pone dinanzi agli occhi in continua vicenda le scene più svariate della vita volgare, qua gli avvocati nel palazzo, che scorticano i loro clienti, là un mercato, un ballo campagnuolo, una truffa, zuffe di donne, risse e lotte, la calca ed il tumulto del popolo sulla piazza, la voracità dei frati nel refettorio.

Nella IX Maccheronica Cingar libera Baldo mediante un'astuzia; essi lasciano la città, raccolgono mano mano intorno a sé molti compagni ed hanno poi le solite avventure de' cavalieri erranti, sostengono una burrasca, lotte con pirati, distruggono incantesimi, uccidono streghe e mostri, e finalmente arrivano perfino all'Inferno.

Sulla strada che vi conduce, s'imbattono nel profeta maccheronico Merlino Coccaio in persona, il quale annunzia la destinazione provvidenziale di questo viaggio. Poiché laggiù hanno veduto spettri di ogni maniera, arrivano ad una enorme zucca, dove si trovano tutti coloro, che hanno perduto il senno in pazzie, specialmente filosofi e poeti; ciascuno di essi ha sopra di sé un diavolo, che ogni giorno gli strappa tanti denti quante bugie egli ha detto, ed i denti sempre rinascono. Entro a questa zucca ha il suo posto anche il buon Merlino e quivi egli finisce da un punto all'altro, lasciando i suoi eroi in mezzo all'Inferno senza più oltre curarsi di loro. Il poeta non prende sul serio le sue storie, epperò non gli importa di condurle a fine. Nondimeno tutta questa seconda e più lunga parte del poema è meno riuscita della prima. Certo anche quivi non mancano felici invenzioni, come la storia della vendetta di Cingar sui pastori ticinesi (*Mac.* XI), che, com'è noto, il Rabelais imitò senza raggiungere lo spirito e la rapidità di esposizione del suo modello, il racconto del vecchio che è stato taverniere alla porta del Paradiso, ma che per mancanza di avventori ha rinunziato al suo commercio, specialmente dopo che mille angioletti erano volati fuori e gli avevano divorato tutte le sue provviste (XXI), la lotta burlescamente colossale di Fracasso colla balena (XVIII) o la rappresentazione del medesimo gigante, mentre sta sulla riva del fiume Acheronte e le anime dei dannati gli ronzano intorno al capo, gli penetrano nelle orecchie e nel naso, lo tormentano alla stessa guisa che in estate i mosconi ed i tavani un bue (XXIII). Ma però qui non abbiamo più tutta quella inesauribile pienezza di vita realistica; l'umorismo assume talvolta un non so che di sforzato od anche inaridisce completamente e la parodia del fantastico è fatta talvolta in una maniera troppo goffa e confusa.

Col grande poema di Baldo, la *Macaronea*, apparvero nell'edizione del 1521 per la prima volta le opere giovanili del Folengo, la *Moschaea*, minore poema burlesco, il quale canta la guerra delle mosche colle formiche, imitazione della *Batracomiomachia*, e la *Zanitonella*, maccheronea lirica, che tratta dell'amore di Tonello per Zanina, ed è parodia dei canzonieri amorosi. Essa è costituita di egloghe, *sonolegiae* e di una *strambottolegia*; questi due ultimi nomi diede il poeta a componimenti, che hanno dell'elegia latina il metro, i distici, del sonetto e dello strambotto il numero de' versi. Nelle

egloghe, in luogo degl'immaginarî pastori arcadici, vengono in iscena contadini reali colla loro balordaggine e la loro sudiceria, come nel *Baldus* e, del pari che in questo, il poeta passa talora al serio, a sinceri lamenti amorosi e quindi al latino corretto, come nella terza egloga.

Nella *Macaronea* il Folengo ha diretto la sua satira contro i ceti più diversi disegnandocene vivamente i tipi, ma specialmente contro i monaci indolenti, voraci ed ipocriti. Il parroco di Cipada, Pre Jacopino, il quale presta mano come complice a Cingar nelle sue mariolerie, colla sua crassa ignoranza, e la vita dissoluta nel convento della Motella sono delle più energiche incarnazioni, che mai questo lato della corruzione di quel tempo abbia trovato nella poesia. Cingar, che camuffato da francescano, va a Mantova per liberare Baldo, il briccone in cocolla onorato da tutti come un sant' uomo è lo scherno più mordace della sciocca credulità del popolo, che bada alla veste non alla persona.

> Jam non is Cingar, sed sanctus nempe videtur;
> Sub tunicis latitant sacris quam saepe ribaldi.....

I vizî della classe, cui il poeta stesso apparteneva, sono da lui flagellati nel modo più aspro; egli li aveva osservati ben davvicino, aveva provato nel chiostro mille amari disinganni e travagli. Non ostante il chiassoso buon umore, di cui fa mostra nelle sue poesie maccheroniche, egli stesso era una natura di inclinazioni più serie, religiosa. Dopo il periodo di maggiore mondanità cercò pace e soddisfazione all'intimo bisogno del suo spirito in un'esagerazione dell'austerità monastica. Ma nell'ordine benedettino continuavano le discordie; nel 1521 Ignazio Squarcialupi tentò nel capitolo generale di Praglia di mutare la costituzione della congregazione cassinese e di farsi conferire la dignità di presidente a vita; impeditone colla forza, fu tuttavia nel 1524 creato di nuovo capo supremo ed in pari tempo da Clemente VII vicario apostolico per tutta l'Italia. Il Folengo era del partito a lui contrario e spesso, specialmente negli acrostici del suo *Chaos*, lo attaccò nel modo più violento; senza dubbio aveva dovuto patire dal potente uomo anche persecuzioni personali. Da ciò ed anche dall'essersi accorto che coll'ascetismo e la disciplina non era sul retto sentiero per salvarsi, fu indotto finalmente (1524 o 25) ad abbandonare l'ordine insieme con suo fratello maggiore Giambattista.

Trovò un rifugio presso Camillo Orsini e viveva con lui come maestro di suo figlio Paolo, quando nel 1526 scrisse l'*Orlandino* ed il *Chaos del Triperuno*, il primo de'quali fu pubblicato l'anno stesso a Venezia, il secondo ivi pure l'anno seguente. Quale autore dell'*Orlandino*, poema italiano in otto capitoli in ottave, si chiamò col nuovo pseudonimo di Limerno Pitocco; Limerno è anagramma dell'anteriore Merlino, ed egli si qualificò per *pitocco*, mendicante, e si atteggiò a tale anche nel poema, non perchè veramente versasse in sì gravi necessità, ma per travestirsi alla solita foggia dei cantastorie e, come si dice nel *Chaos*, per poter distribuire colpi da cieco.

Dalla storia dell'amore di Milone e Berta e della fanciullezza di Orlando il Folengo aveva già derivato tutto il principio delle sue *Macaroneae*; Guido vi fa la parte di Milone, Baldovina quella di Berta; Baldo legge di preferenza fra tutti i libri di cavalleria quello del piccolo Orlando e ne'suoi giochi e nelle zuffe con altri ragazzi ne segue lui stesso l'esempio. Questi medesimi motivi, queste medesime situazioni sono dunque ripetute nell'*Orlandino*, talora fino colla stessa forma di espressione, ma insieme notevolmente tirate più in lungo. Anche qui il tòno rassomiglia a quello del *Morgante*; la cavalleria diviene comica per il basso livello, cui la trascina l'autore. Nel secondo capitolo per desiderio di Carlo Magno i paladini, affine di svagare la sorella di lui, Berta, dànno un torneo umoristico, nel quale montano vecchi ronzini, asini, muli e vacche, e sono armati di paiuoli, padelle e forconi. La relazione amorosa di Milone e Berta e la mediazione della cameriera Frosina durante il ballo sono raccontate come si narravano fatti simili del tempo stesso del poeta ed i particolari sono cinicamente spiattellati. La storia del piccolo Orlando a Sutri è di gran lunga meno graziosa ed ingenua che nei *Reali di Francia* o nel Dolce. All'autore stavano specialmente a cuore certi scherzi grossolani e lo scherno dei monaci. La massima parte del capitolo VIII è occupata dalla storia dell'abate Griffarosto, i cui studî ed il cui servigio divino consistono nel mangiare e nel bere e che ha da sostenere con Rainero, padre di Oliviero e governatore di Sutri, l'avventura ben nota per più antica tradizione delle quattro questioni imbarazzanti. Indi il Folengo s'affretta rapidamente alla fine, senza trattenersi a dare al filo un opportuno svolgimento, del quale si curò qui tanto poco quanto nel *Baldus*. L'intenzione satirica si

manifesta in un epigramma, nel quale il Folengo dice dell'*Orlandino*: *Mensibus istud opus tribus indignatio fecit* (1). Secondo il *Chaos*, il poema sarebbe anzi stato composto in due mesi e subito stampato. E di questa fretta si notano traccie evidenti: il verso è triviale, prosaico, gettato giù alla buona, come gli usciva della penna. Dell'affettazione toscaneggiante dei contemporanei si fa gioco, ma in maniera diversa dal suo compaesano Castiglione; quest'ultimo voleva una lingua comune, elegante; il Folengo cerca invece l'espressione volgare ed usa con intento burlesco gl'idiotismi del suo dialetto; spesso si serve di latinismi e frammischia anche brevi frasi latine, avanzi del maccheronismo.

In parecchi luoghi dell'*Orlandino* si trovano proposizioni eretiche sul valore della fede e delle opere, sulle preghiere ai santi, sulla confessione, sui voti monastici, sulla riparazione di Cristo e sulla vendita delle indulgenze. Il Folengo le ha poste per la massima parte in bocca alla sua Berta ed al suo Rainero ed ironicamente osserva che essi erano di paesi, nei quali fioriva l'eresia. Ma senza dubbio egli esprimeva con quelle le sue proprie convinzioni; il discorso di Rainero dopo la punizione dell'abate si eleva alla dignità di una solenne professione di fede, forma il punto culminante del poema, ove la volgare comicità si trasforma in serietà profonda. Ed allo stesso concetto è ispirato il *Chaos del Triperuno*. Curioso libro, mescolato di prosa e di versi, di italiano, di latino e di maccheronico, esso è la storia mistica degli errori e della liberazione del poeta, storia, la quale viene interpretata con una triplice allegoria, letterale, morale ed intellettuale, e questa come insieme personale ed universalmente umana, alla stessa guisa che la *Commedia* di Dante. E come per Dante, la salvazione avviene per lui nel mezzo del cammino della vita, nel trentacinquesimo anno. L'uomo viene al mondo senza aiuti e senza difesa; la natura lo tratta da matrigna, ma in compenso un alto destino lo aspetta. Anchinia e Technilla (Industria ed Arte) si prendono cura di lui; vive fanciullo nel bel giardino dell'innocenza; ma poi viene la manifestazione della verità (Altea, ἀλήθεια) e la necessità della scelta.

---

(1) GIOVENALE, I, 79: « Si natura negat, facit indignatio versum ». Nel *Chaos*, p. 3, si dice: « ove interviene stimulo di sdegno, Spizziano i versi senza alcun ritegno ».

Egli arriva al bivio di Eleutheria (il libero arbitrio); la Voluttà lo trascina seco sulla strada a sinistra ed egli passa gradatamente da un'aberrazione all'altra; dopo quella di Bacco, rappresentata da Merlino, e quella d'Amore, rappresentata da Limerno, a quella dell'esagerazione in materia di fede, della macerazione, della superstizione, rappresentata in Fulica (latineggiamento di Folengo). Da una tale stima soverchia delle opere giunge però al riconoscimento della grazia divina come unica fonte di salvezza, dall' erudizione e dalle sofisticherie teologiche allo studio diretto della sacra scrittura. Nel Caos, nel quale egli era capitato, gli è apparso Cristo, gli ha chiesto in dono il suo cuore ed in ricambio gli ha dato tutto il mondo. Il Caos si scioglie; la creazione ha luogo per lui, cioè egli giunge a comprendere l'immensa bontà di Dio; egli non è più Merlino, né Limerno, né Fulica, nelle quali tre forme errò, ma bensì Triperuno riscattato alla vera fede.

Ma allora molti in Italia inclinavano alle idee luterane, senza perciò pensare ad un distacco dalla Chiesa. Questo fu il caso anche del Folengo, il quale, dopo la morte del suo nemico Squarcialupi (1526), procurò perfino di ritornare nel chiostro. Come penitenza e come condizione della riammissione fu imposto a lui ed a suo fratello Giambattista di vivere per qualche tempo da eremiti. Essi si ritirarono al Capo di Minerva (punta della Campanella) a mezzogiorno di Sorrento. È strano che questi propositi di conversione non gl' impedissero di pubblicare poco dopo una terza elaborazione della sua *Macaronea* (colla data di Cipada). L'autore del proemio si chiama Francesco Folengo e pretende che il poeta gli abbia affidato il manoscritto prima della sua partenza da Venezia il 20 ottobre 1530 e che si sia deciso a questa nuova pubblicazione della sua opera solo per sopprimerne in quest' occasione quelle parti che avessero prima destato scandalo. Ma ciò non si è punto fatto; con tale assicurazione si veniva a gettar polvere negli occhi ad una certa parte del pubblico o dei preti. In realtà la satira ha anzi guadagnato in asprezza ed audacia. Del pari l'autore è anche nelle altre parti proceduto per la strada su cui s'era messo, ha di nuovo ampliato la pittura realistica, ha aggiunto qua e là nuovi tratti comici e nuovi quadri di costumi. Ciò nondimeno ha talvolta anche ecceduto, è divenuto prolisso e sciatto o ha danneggiato l'effetto sovrabbondando in particolari. In un'opera come quella del Folengo, nella quale nessun alto interesse compenetra il tutto, ma il

valore sta nelle singole scene, si corre pericolo, che con una trattazione sempre più ampia vada perduta la proporzione; già nell'edizione del 1521 non mancano lungaggini.

Alla fine del *Chaos* il Folengo annunziava il suo poema dell'*Umanità del figliuolo*, che poi scrisse in ottave durante la sua vita eremitica, ma certo in modo diverso che dapprima non intendesse, con ispirito fratescamente ascetico; secondo il proemio quello doveva servire come contravveleno contro le false dottrine dei novatori. Fu pubblicato nel 1533 ed insieme apparve un poema latino *Janus*, nel quale il Folengo di nuovo affermava il suo pentimento per la *Macaronea,* certo anche ora soltanto per guadagnarsi coloro che dovevano decidere del suo ritorno nell'ordine. Questo finalmente fu concesso a lui ed a suo fratello per intercessione di Federigo Gonzaga l'anno seguente, il 9 maggio 1534. Per qualche tempo dimorò poi nel Bresciano; nel 1537 fu mandato in Sicilia, priore del monastero di S. Maria delle Ciambre, non lungi da Palermo, ma, richiamatone dopo solo un anno, visse allora od a S. Martino delle Scale od a Palermo stesso. In quel tempo compose, oltre ad altre opere ascetiche, un poema in terzine intitolato *La Palermitana* o *Umanità di Cristo*, sullo stesso argomento del poema in ottave pubblicato nel 1533 ed una rappresentazione spirituale, che fu più tardi chiamata l'*Atto della Pinta* dal luogo della sua prima recitazione (1561), la vecchia chiesa di S. Maria della Pinta. Come nella storia di Baldo introdusse la propria persona con intento comico, come nel *Chaos* la creazione diviene per lui un avvenimento personale, così nella *Palermitana* la storia della nascita di Cristo; la sua fede trasporta lui stesso alla presenza dei fatti biblici; egli va e dimora presso la sacra famiglia, prende parte alle sue gioie domestiche, alle occupazioni di Giuseppe, mangia con lui e colla Madonna alla loro tavola, fa cavalcare il bambino sul suo asino. Il modello per codeste mistiche raffigurazioni dei particolari della vita di Cristo erano le *Meditationes vitae Domini nostri Jesu Christi* falsamente attribuite a S. Bonaventura ed allora così gradite. Verso la fine del 1543 il Folengo, lasciando la Sicilia, andò nel chiostro di S. Croce in Campese presso Bassano, dove morì il 9 dicembre 1544. Come suole accadere per i poeti burleschi e satirici, giudicando dagli scritti ci si era figurata la sua vita come leggiera ed avventurosa. Da una ricerca più accurata la figura del gioviale motteggiatore

balzò fuori più dignitosa; una lotta interna, seria, agitò la sua esistenza e terminò, come in tanti altri, con un volontario e rassegnato adattamento a quei vincoli, che egli aveva voluto spezzare.

Del *Furioso* dell'Ariosto accadde quello che della *Commedia* di Dante; rimase solo nel suo genere. Pare che lo spirito di un'età si esprima nella sua forma più compiuta in una grande opera d'arte appunto allorquando quella è vicina a chiudersi. Gli elementi, che hanno creato quell'opera, non si riuniscono più, e tosto non la si intende più pienamente; così accadde dei commentatori della *Commedia* nel secolo XIV e così già nel secolo XVI spesso dei critici dell' *Orlando,* i quali attribuivano all' Ariosto intenzioni diverse da quelle che egli ebbe. Il poema eroico perde presto quel particolare carattere, che la rinascenza gli aveva dato, l'unione del serio e del comico; da una parte diviene del tutto burlesco, dall'altra s'innalza artificiosamente alla dignità dell'epopea. Era cominciata una nuova corrente, che daccapo mirava ad introdurre intenti più serî ed una più stretta regolarità nella letteratura. Al classicismo disinvolto, che pur rimaneva libero ed originale, sottentrò l'imitazione dotta e sistematica degli antichi, che da loro derivava non più soltanto particolarità, ma le forme fondamentali e le regole stesse dell'arte e col nuovo rigoglio degli studî ellenistici sul principio del secolo XVI i modelli greci acquistarono accanto ai romani una maggiore efficacia che prima, furono anzi da taluni preferiti a questi. Il promotore di tal indirizzo più severo e più serio nella letteratura italiana fu Giangiorgio Trissino.

Apparteneva ad una ricca famiglia patrizia di Vicenza, dove era nato l'8 luglio 1478. Malattie, che afflissero la sua gioventù, e gli affari di famiglia, che, dopo la precoce morte di suo padre, lo tennero in molteplici guise occupato, ritardarono i suoi studî. Poiché nel 1505 ebbe perduta la sua prima moglie Giovanna, andò nel 1506 a Milano, ove si dedicò con grande passione per due anni al greco sotto la guida di Demetrio Calcondila. Nel 1509 la famiglia Trissino si trovò fra quelle, che favorirono il passaggio di Vicenza nelle mani dell'imperatore Massimiliano, e la conseguenza fu che Giangiorgio, quantunque non avesse lui stesso preso nessuna parte all'agitazione politica, dovette, quando un mese dopo la città ritornò sotto il dominio veneziano, andare ugualmente in esiglio e perdette gran parte de'suoi beni e delle sue entrate. Seguì dapprima l'imperatore in Germania e poi dimorò a Milano ed a

Ferrara. Nell'estate del 1513 cercò sollievo ad una malattia cronica in un bagno toscano ed allora andò anche a Firenze, dove strinse relazione colla brigata degli Orti de' Rucellai. Tornato a Ferrara compose il primo degli scritti che ci sono rimasti, *I Ritratti*, dialogo fra il Bembo e Vincenzo Macro (il medico vicentino V. Magrè, morto nel 1510) in onore di Isabella Gonzaga. Il Macro ne descrive le grazie, prendendo, come Zeusi per la sua Elena, le singole parti da cinque delle più famose bellezze di quel tempo e desumendo infine i colori dalla Laura del Petrarca. È dunque un elogio collegato con galanterie per altre dame, come nella *domna soiceubuda* di Bertran de Born. Ma per i pregî spirituali della dama celebrata, che sono poi descritti dal Bembo, non v'hanno paragoni; per quelli ella sta troppo al disopra di tutte le altre. Il 20 marzo 1514 l'autore mandò il dialogo alla marchesa; poco dopo andò a Roma, ove l'anno seguente scrisse la sua tragedia *Sofonisba.*

In quest'opera si manifesta già l'opposizione del Trissino all'indirizzo, che fino allora aveva avuto il predominio nella letteratura del rinascimento. Egli desunse il suo argomento dalla storia e si attenne fedelmente alla narrazione di Livio; gli spettatori dovevano poter credere a ciò che vedevano, dovevano non solo divertirsi, ma anche commuoversi. Pietà e paura vuol destare la tragedia, come prescrive Aristotile. Il coro prende parte al dialogo e lo interrompe colle sue riflessioni; le sue cantate più lunghe segnano le pause di riposo e sostituiscono, come presso i Greci, la divisione in atti; essi fanno insieme le veci degl' intermezzi mimico-musicali, ai quali repugnava, come ad accessorio che distraeva l'attenzione, la serietà dell' autore e che egli più tardi condannò nella sua *Poetica.* Le unità d'azione e di tempo sono scrupolosamente osservate, ma non ancora del tutto quella di luogo, che Aristotile stesso non aveva espressamente nominata; anzi in un punto il coro col servo passa, dinanzi agli occhi degli spettatori, dal campo di Scipione alla città di Cirta, il che è dunque un avanzo dell'uso delle rappresentazioni. Come forma metrica il Trissino adoperò con prevalenza lo sciolto, in passi lirici anche la canzone rimata, e rimati sono pure i cori, che più volte seguono anche l'antico sistema di strofe, antistrofe ed epodo. Coll'osservanza delle regole aristoteliche e l' introduzione del coro l' autore credette di avere soddisfatto le esigenze di una perfetta tragedia. Ma egli non aveva riconosciuto la fecondità tragica del suo argomento; delle lotte

che agitano l'animo di Massinissa, ben poco appar manifesto, e la sua Sofonisba è più loquace, che commovente; il tutto è freddo e rigido, lo stile prosaico ed inoltre lardellato di sentenze.

Papa Leone X favorì il poeta in modo tutto speciale; nel 1515 lo mandò in Germania come suo nunzio all'imperatore Massimiliano ed ottenne dalla repubblica di Venezia che fosse riconosciuta la sua innocenza e gli fossero restituiti tutti i suoi beni. Non meno favorevole gli fu Clemente VII, che si servì di lui due volte (nel 1524 e nel 1526) quale ambasciatore a Venezia, e come tale il Trissino fu presente nel 1529 al convegno di Clemente e di Carlo V a Bologna, dove all'incoronazione dell'imperatore portò lo strascico del manto papale; Carlo V lo fece conte palatino. I suoi affari di famiglia erano ora in buon assetto; nel 1523 egli prese moglie per la seconda volta, sposando Bianca, vedova di Alvise Trissino, e più tardi visse alternando il soggiorno di Vicenza con quello della sua villa a Cornedo. A Cricoli, presso Vicenza, fabbricò il magnifico palazzo, che ancor oggi esiste, quantunque in uno stato ben triste di conservazione, e nel quale esercitava una splendida ospitalità verso i visitatori cospicui della città. Dal 1538 al 40 dimorò con interruzioni a Padova; dopo, fino al 1545, per lo più nell'isola di Murano presso Venezia. I suoi ultimi anni gli furono amareggiati dalla lite col figlio del primo letto, Giulio, lite, che da parte di questo fu condotta colla più grande mancanza di riguardi e sentimenti figliali, da parte del padre colla maggiore durezza, tanto che quest'ultimo nel testamento denunziò perfino come eretico il proprio figlio, il che ebbe per questo le peggiori conseguenze. Dal 1545 al 47 il Trissino visse di nuovo a Roma. Da vent'anni lavorava al suo poema eroico, *L'Italia liberata da Gotti*; per provare il giudizio del pubblico ne fece dapprima stampare solo un terzo, nove libri dei ventisette (Roma, 1547); l'anno dopo apparve il resto a Venezia. Egli dedicò il poema all' imperatore e per piacergli aveva inserito nel canto XVI l'invettiva contro il clero e la santa sede, ma fece però stampare senza di essa altri esemplari del volume, che erano destinati per il papa e gli ecclesiastici, per non correr rischio di perdere neppure il favore di questi; mancanza di carattere, che il Trissino aveva comune con molti suoi contemporanei, ma che in lui sta male più che negli altri per la sua posizione indipendente. Naturalmente egli sperava di ricevere da Carlo V una qualche considerevole ricompensa, ma si trovò de-

luso, perché allora l'imperatore non aveva nulla d'importante da distribuire. Non ostante la sua età avanzata fece poi ancora un viaggio in Germania, nell'aprile del 1550, ma pare che non abbia incontrato l'imperatore; tornato, morì poco dopo a Roma, l'8 dicembre 1550.

Aristotile fu il suo maestro nella poesia epica, Omero la sua guida, come egli dice nella dedica. La favola è costituita da un'unica, vasta azione. La sconfitta degli Ostrogoti e la liberazione d'Italia per opera di Belisario mandato dall'imperatore Giustiniano gli parve materia poco meno adatta all'epopea che l'ira d'Achille. Ciò che mette Omero al disopra dei poeti romani è la grande evidenza, la forma immediata di rappresentazione con cui ci pone le cose dinanzi agli occhi. Il Trissino quindi lo segue per quanto è possibile, nell'introdurre numerosi discorsi, che dànno vita ai personaggi stessi, nel descrivere le particolarità, i vestiti, le armi, i palazzi, gli accampamenti, nell'indicare esattamente le circostanze di ogni avvenimento, nella frequenza delle similitudini. Se non che in Omero tutto ciò deriva da un' ingenua maniera di concepire; erano tradizioni, che la fantasia popolare aveva compenetrato e poeticamente trasformato. Nel Trissino quelle cose sono accumulate intorno ad un'arida narrazione storica riflessa. Vesti e masserizie domestiche, le piccole faccende della vita giornaliera sono poetiche nei racconti di un'età eroica e favolosa, non nella storia; Agamennone, che indossa gli abiti e l'armi, non perde perciò nulla della sua grandezza; all'incontro l'imperatore Giustiniano diventa comico quando ci si dice, come il suo cameriere gli infila la camicia e le calze, e gli porge acqua ed asciugamani. Di ciò si avvide anche il Trissino stesso od almeno non ripeté spesso tali scene. I lunghi discorsi degli eroi omerici ci appaiono perfettamente naturali; ma personaggi di un' età storica positiva non si possono fare incessantemente chiacchierare con quella prolissità, come se non avessero proprio altro da fare. L'imitazione del Trissino è così servile, che non gli viene in mente che la diversità della materia e del tempo possa richiedere in certi punti delle modificazioni. Ma una cosa non poteva però desumere tanto immediatamente dal suo modello, ed era cosa molto importante, l' apparato mitologico; lo strano ripiego, cui ricorse, basta a caratterizzare la sua inettitudine. Egli ha semplicemente trasformato ciascuno degli dei pagani in un angelo dello stesso nome e si è con ciò creduto in

diritto di lasciargli tutte le sue funzioni classiche. Così in luogo di Oneiros appare l'insulso angelo Onerio, in luogo di Pallade l'angelo Palladio, in luogo di Marte l'angelo Gradivo, in luogo di Nettuno l'angelo Nettunio e via dicendo, come se quelle divinità fossero abbastanza cristianizzate ed ammodernate per la sola aggiunta di *angelo*. E sebbene il Trissino credesse di essersi sollevato molto al disopra della maniera poetica propria dell'irregolare romanzo cavalleresco, sebbene menzioni il poema dell'Ariosto (lib. 24) come il *Furioso* « che piace al vulgo », tuttavia non ha neppure potuto fare a meno dei vecchi elementi romanzeschi; anch'egli inventa intrighi d'amore, e le avventure e gl'incantesimi, come le storie di Faulo e della fata Plutina, s'insinuano di nuovo sotto il pretesto dell'allegoria, colla sola differenza, che nel poema del Trissino è tolta al fantastico ogni attrattiva dalla pedanteria e dalla pesantezza onde è trattato.

Il poema è rimpinzato di erudizione; l'autore scrive nella dedicatoria di aver dovuto percorrere quasi tutti i libri dell'antichità greca e latina per raccoglierne le dottrine, le storie, gli ornamenti, che introdusse nella sua opera. Con iscrupolosa esattezza descrive, attenendosi agli antichi autori, la costituzione e la partizione dell'impero romano, l'organizzazione dell'esercito, le esercitazioni dei soldati, i movimenti delle truppe, la pianta dell'accampamento, così che in siffatti luoghi il suo poema è divenuto addirittura un trattato di antichità romane.

Naturalmente anche per la forma egli non poteva star pago alle consuetudini de' romanzi; la rima non gli pareva adatta ad un'esposizione continuata, come quella che la sminuzza in periodi regolarmente ripetentisi; epperò scelse il verso sciolto, che aveva già usato nella sua tragedia ed usato per primo in un'opera estesa. Ma per la sua mancanza di attitudini artistiche egli non era l'uomo che potesse dar vita e movimento ad una forma così difficile ad usarsi in una lunga narrazione; il suo verso e la sua lingua mancano di qualsiasi elevatezza poetica; spesso si crede di leggere solo della cattiva prosa.

Un argomento storico, non favoloso, è poco adatto ad un'epopea, e per di più il Trissino lo aveva preso da un'età in modo tutto speciale priva di poesia, quella dell'impero bizantino. Egli non era per sé stesso poeta, onde non seppe rendere la sua materia interessante neppure qua e là, come aveva saputo fare il Petrarca

nella sua *Africa*. Nell'*Italia liberata da Gotti* abbiamo un'opera di impareggiabile aridità e monotonia, e fa meraviglia che anche solo l'autore stesso abbia potuto tanto illudersi da ripromettersene gloria immortale (Son.: *Io son pur giunto al desiato fine*). I contemporanei giudicarono rettamente; quasi lo stesso giorno in cui fu pubblicato, il poema fu anche sepolto, come scrisse Bernardo Tasso (*Lett.* II, 426).

Dopo che nella tragedia e nell'epopea, il Trissino volle provarsi anche nella terza forma principale della poesia, nella commedia. I suoi *Simillimi*, i quali apparvero nel 1548, sono un'imitazione dei *Menaechmi* di Plauto, della favola dei quali si giovò fino nei più piccoli particolari senza potersene appropriare lo spirito robusto. Egli volle però, giusta la sua opinione che poneva l'antichità greca al disopra della romana, accostare il suo lavoro alla commedia attica più antica, sopprimendo il prologo, che riteneva contrario alle regole dell'arte, ed introducendo il coro. Certo questi canti solenni fanno una figura abbastanza strana in mezzo all'insignificante azione; l'autore ha senz'altro trapiantato nella commedia il coro tragico.

Anche le opere poetiche del Trissino ci mostrano in lui soltanto l'erudito, epperò più feconde riuscirono le sue fatiche, quando non pretese di essere altro che questo, nei suoi lavori scientifici sull'arte poetica e sulla lingua. Egli fu il primo che tentasse dopo il secolo XIV di fissare in un'opera comprensiva le regole della poesia italiana, perché nel Bembo si trovavano solo osservazioni staccate. Speciale interesse egli ebbe poi per le minuzie grammaticali, scrisse lui medesimo anche una piccola grammatica elementare italiana e più tardi una latina. Mentre faceva questi studî, lo colpì la deficienza dell'ortografia italiana, e pensò di porvi rimedio coll'introduzione di alcune nuove lettere. Distinse l'*e* aperto dal chiuso e lo indicò coll'ϵ greco, come l'*o* aperto coll'ω greco; sembra che egli abbia anche introdotte le designazioni di *aperto* e *chiuso* e forse riconobbe per primo in teoria la differenza in generale, spintovi dal greco. Voleva indicare la *z* dolce con ζ e distingueva *j* e *v* consonanti dalle vocali *i* ed *u*, colle quali si erano fino allora confuse nella scrittura. Con questi nuovi caratteri fece stampare nel 1524 la *Sofonisba* ed altri scritti ed ancora nello stesso anno pubblicò la lettera a Clemente VII, che li dichiarava e ne giustificava l'uso. Intorno a questa innovazione ortografica

si accese una fiera disputa: Lodovico Martelli nella sua *Risposta alla Epistola del Trissino*, Claudio Tolomei sotto lo pseudonimo di Adriano Franci col suo dialogo *Il Polito*, Agnolo Firenzuola nel suo *Discacciamento delle nuove lettere*, Niccolò Liburnio nel *Dialogo sopra le lettere del Trissino* lo attaccarono, dichiarando la riforma inutile, cattiva, atta a generar confusione, e neppure nuova: Vincenzo Oreadini da Perugia la difese molto goffamente nel suo *Opusculum in quo agit, utrum adjectio novarum literarum Italicae linguae aliquam utilitatem pepererit.* Tutti questi scritti apparvero nel 1525 e 26; il Trissino non si lasciò sgomentare; anzi nei suoi *Dubbî grammaticali*, pubblicati nel 1529, fece un altro passo avanti; conforme alla designazione greca dei suoni, invertì la regola fino allora seguita nell'uso di o e di ω (ω significò d'ora in poi l'*o* stretto), introdusse inoltre accanto all'*s* un ς (*s* dolce) e propose di scrivere innanzi ad *i* atono *k* invece di *ch* e di sostituire *gli* con *lj*. Ma ancor più che dall'introduzione delle nuove lettere i suoi avversarî, i quali erano tutti toscani, erano stati urtati dal parlare, che egli faceva nella sua lettera, di lingua italiana anzi che toscana e di una *pronunzia cortigiana,* che non sempre si accordava colla fiorentina. Il Trissino nelle sue idee intorno alla lingua seguiva interamente la teoria di Dante, credeva che esistesse una lingua comune partecipe di tutti i dialetti e da tutti diversa.

Queste idee aveva difeso già nel 1513 negli orti dei Rucellai durante il suo soggiorno a Firenze ed i letterati di questo circolo avevano impugnato con diversi, ma molto cattivi argomenti l'autenticità del libro di Dante *De vulgari eloquentia.* Allora o poco dopo sarà stato composto il *Dialogo sulla lingua* del Machiavelli così altamente originale, poiché egli parla di una disputa sul nome della lingua, che aveva avuto luogo nei giorni precedenti e che lo induceva a scrivere. Il Machiavelli non dubita dell'autenticità del libro, ma attribuisce le dottrine di Dante all'odio di lui contro la patria, onde lo biasima aspramente. Sottopone il poeta della *Commedia* ad un severo interrogatorio, in cui con drammatica vivacità lo costringe punto per punto ad ammettere di avere scritto fiorentino e poi lo lascia partire convinto e pentito. L'accettare certe parole straniere, dice il Machiavelli, non vuol già dire che non si parli più fiorentino, poiché ogni lingua ha di tali parole, e ciò che decide, è la pronunzia, la flessione e la costruzione, anche

se i vocaboli si possano trovare altrove; e nell'italiano quelle sono fiorentine. Ma quello che ingannò Dante e tanti altri fu il fatto che gli scrittori del resto d'Italia avevano preso dai Fiorentini la loro lingua, sicché questi credettero di ritrovare in diversi luoghi il loro proprio modo di parlare. Così il Machiavelli ha colto il lato essenziale della questione sull'origine della lingua letteraria con un'acutezza, di cui nessun altro diè prova in quel tempo. Del suo dialogo, quantunque ancora inedito, deve essersi giovato Lodovico Martelli nello scritto polemico menzionato, perché egli si serve spesso contro il Trissino dei medesimi argomenti. Come risposta questi pubblicò il trattato di Dante (1529), ma, poiché lo stile gli sembrava troppo rozzo ed oscuro, commise l'errore di darne solo una traduzione italiana, alla quale per di più non mancavano grossi equivoci nell'intelligenza del testo. Così molti continuarono poi ad impugnarne l'autenticità, fra gli altri anche il Varchi ed il Gelli. Nello stesso anno 1529 apparve il dialogo del Trissino, *Il Castellano*, nel quale introduce il suo morto amico Giovanni Rucellai a parlare con Filippo Strozzi, alla presenza del Sannazaro e di altri; il Rucellai era stato governatore (castellano) di Castel S. Angelo, indi il titolo dello scritto. Se si lascino da parte le diversità di pronunzia dei dialetti municipali di Toscana, dice il Trissino in persona del Rucellai, si ha una lingua comune toscana; del pari se si tolgono dai dialetti delle diverse provincie italiane le differenze nella pronuncia, nelle maniere di dire e nei vocaboli, tutti insieme daranno una lingua comune italiana. Ma se poi sia possibile questa unificazione in modo che qualche cosa sopravvanzi, egli non si domanda. Il Trissino vuol riconoscere per fiorentini soltanto gli elementi, che non esistono affatto nelle altre regioni, e non osserva che qui è questione di forma, non di vocaboli, la maggioranza dei quali è naturalmente identica dovunque, anche nelle altre lingue romanze. Egli stesso, che altrove è così curante della regolarità e della correttezza, usò abbastanza spesso ne'suoi scritti forme provinciali, anzi le pose nella sua grammatica accanto alle toscane come fornite degli stessi diritti; ciò non fece per ignoranza, ma a bella posta. Credeva che Dante ed il Petrarca avessero fatto come Omero ed avessero riunito nella loro lingua elementi di tutti i dialetti. L'Oreadini, suo sostenitore, designò perfino il tanto biasimato Boiardo come il più alto modello di stile, come quello che aveva attinto non solo al toscano, ma a

tutta la lingua italiana. Il Machiavelli ed il Martelli avevano ragione, quando si riferivano soltanto all'origine della lingua; solo non si avvidero, che anche un unico dialetto, inalzato e depurato per mezzo dell'uso letterario, poteva diventare la lingua comune di tutte le persone colte della nazione; la lingua traeva origine da Firenze, ma era divenuta italiana e tale la chiamavano con piena ragione il Trissino e quelli che la pensavano come lui, soltanto alla loro volta si ingannavano intorno all'origine. La disputa si protrasse ancora a lungo; nell'Italia settentrionale prevalevano le opinioni del Trissino, che furono specialmente sostenute da Girolamo Muzio padovano nelle sue *Battaglie per la difesa dell'italica lingua*, pubblicate solo nel 1582, dopo la sua morte; Claudio Tolomei da Siena nel suo dialogo *Il Cesano* (1554) voleva che la lingua fosse considerata come comune a tutta la Toscana e prendesse nome da questa regione; i fiorentini Giov. Battista Gelli nel *Ragionamento intorno alla lingua* (1551) e Benedetto Varchi nel dialogo *L'Ercolano* (scritto nel 1560, pubblicato nel 1570) dichiararono fiorentina la lingua, ed essi, come anche il Tolomei, attribuivano un gran peso all'uso vivo delle persone colte; il Gelli affermò esser questo il vero legislatore. Ma in fondo ebbero però il sopravvento i principî del Bembo, che accostavano sempre più l'italiano alla condizione di una lingua morta.

L'epopea del Trissino fu in generale considerata come non riuscita e nei rinnovati tentativi di dare al poema eroico una maggiore regolarità, non la si imitò, ma si seguirono più davvicino i romanzi, oltre che nella forma dell'ottava, nell'organismo e nelle loro qualità caratteristiche. Ambedue i poemi di Luigi Alamanni, il *Girone* e l'*Avarchide*, ci mostrano in grado diverso la tendenza a trasformare il poema cavalleresco accostandolo all'epopea classica. Per entrambi egli prese la materia dalla leggenda bretone, alla cui scelta possono aver contribuito il suo soggiorno in Francia ed il gusto di quel pubblico.

Il nome di Luigi Alamanni è onorevolmente legato coll'ultima lotta che la repubblica di Firenze sostenne contro la signoria medicea per la sua libertà. Nato il 28 ottobre 1495, egli fu, come si è visto, tra quei giovani, che negli orti dei Rucellai ascoltavano pieni di entusiasmo le parole del Machiavelli, prese parte alla congiura contro il cardinal Giulio nel 1522; scoperta questa, riuscì a salvarsi e cercò rifugio in Francia, dove trovò protezione presso

il re Francesco I. Nel 1527 dopo la cacciata dei Medici ricomparve a Firenze, cercò di procurare alla repubblica per mezzo di Andrea Doria, cui era legato d'amicizia, l'appoggio dell'imperatore, ma cadde perciò in sospetto al partito dominante e dovette abbandonare la città; le prestò ancora un ultimo servigio raccogliendo per essa a Lione dai mercanti fiorentini colà stabiliti un sussidio di ventimila ducati. Caduta Firenze, fu confinato in Provenza ed avendola abbandonata, fu nel 1532 dichiarato ribelle. Quando Caterina de' Medici sposò il principe Enrico, creò l'Alamanni suo maggiordomo: Francesco I e poi Enrico II lo favorirono e si servirono più volte di lui per ambascerie. Egli morì il 18 aprile 1556 ad Amboise.

Nei suoi versi amorosi l'Alamanni celebra costantemente due dame insieme, una Flora ed una Cintia; sono nomi allegorici, ma dal tuono delle poesie pare indubitato che designassero persone reali. Dal nome della sua patria trasse quello di Flora, che dichiara essere stata la sua prima e più ardente passione; amore e patriottismo si fondono in un solo affetto; Flora si chiama anche l'eroina della sua commedia. Lo spirito politico, l'odio contro gli oppressori della sua città e del suo paese fu nell'Alamanni il più vivo e durevole sentimento, e questo trova una bella e maschia espressione specialmente nelle sue tredici satire, nelle quali si ispirò alle invettive dantesche. Questo sentimento compare anche in alcuni luoghi del suo poema didascalico *La Coltivazione*, in sei libri in versi sciolti; ma troppo parcamente egli usò i mezzi esornativi, di cui si giovarono i didattici latini, perché un'opera così vasta potesse riuscire attraente; la si è ammirata, ma essenzialmente per la scioltezza della forma. Egli trattò per primo questo argomento, la coltivazione dei campi e dei giardini; ma Giovanni Rucellai lo aveva preceduto con un poema didascalico italiano di qualche estensione nello stesso metro, *Le Api* (1524), ed era stato più felice di lui già nella scelta della materia, poiché la vita delle api, essendo il ritratto costante dell'attività umana, offriva occasione ad una amorosa osservazione della natura nella meravigliosa sapienza ed eccellenza delle sue opere meno appariscenti. È certo però che il Rucellai raggiunse una più alta perfezione, anche perché in gran parte non fece se non tradurre dalle *Georgiche* di Virgilio.

Ai suoi protettori francesi l'Alamanni si mostrò molto grato; la lode di Francesco I, di Margherita di Valois e di altri membri

della famiglia reale, negli *Inni*, nelle *Selve*, negli epigrammi, nella *Coltivazione* e nei poemi è, secondo il costume del tempo, piena di esagerazione e di servilità; l'ardente repubblicano divenne in Francia un buon servo del re, come tanti altri. Francesco I negli ultimi anni del suo regno indusse il poeta a rielaborare il romanzo in prosa francese *Guiron le Courtois* in un poema italiano. Questo, intitolato appunto *Girone il Cortese,* vide la luce a Parigi nel 1548 in 24 libri dedicato ad Enrico II. Naturalmente l'autore non traduce il suo modello, ma pur gli rimane discretamente fedele ed abbastanza spesso lo segue passo passo, diffondendosi nella pittura dei particolari, ampliando od aggiungendo i discorsi dei personaggi, rappresentando con maggiore sviluppo gli affetti. Quando se ne allontana tralasciando od inventando di nuovo, lo fa principalmente per mantenere quanto è possibile l'unità dell'eroe e non interrompere la catena delle sue avventure o per metterne in più viva luce il valore. Data la sua materia, l'Alamanni non poteva pensare all'unità dell'azione, ma almeno cercò l'unità nella persona dell'eroe; però neppur questa raggiunse compiutamente, non avendo voluto allontanarsi troppo fortemente dalla sua fonte; di qui, per es., la lunga digressione, che tratta di re Meliadus, nel libro VII ed VIII. Quivi però l'antica varietà è scomparsa; il solo Girone rimane quasi sempre sulla scena. Scomparso è lo scherzo e l'ironia, che mancavano già anche negl'imitatori dell'Ariosto, come nel Brusantini. Nel poema cavalleresco penetra un intento morale; Girone è un modello di virtù e questo è, secondo l'autore, il vanto del poema; dal suo eroe deve la gioventù apprendere le doti cavalleresche, come si debba essere costanti, coraggiosi, timorati di Dio, pieni di amore per il prossimo, cortesi ed onesti verso le donne. L'alta virtù degli eroi si trovava certo nelle fonti; ma il Boiardo e l'Ariosto avevano deriso e distrutto quella perfezione, che quivi è ristabilita con aria di serietà.

Alla sua morte l'autore lasciò inedita l'*Avarchide*; suo figlio Battista, vescovo di Mâcon, la pubblicò nel 1570. Quivi l'Alamanni, per dare al suo poema i pregi dell'epopea classica, ebbe lo strano pensiero di riprodurre semplicemente sotto nomi diversi l'*Iliade* colle sue figure e coi suoi avvenimenti principali. Invece di Troia è assediata la città di Avarco nella Gallia (1); essa si

(1) L'*Avaricum* di Cesare, cioè Bourges.

trova in possesso di Clodasso, un vandalo discendente da Stilicone, il quale la ha presa al re Ban, padre di Lancillotto. Il re Artù vuole riguadagnarla; lo sostengono i Franchi sotto quattro figli di Clodoveo, mentre alleati di Clodasso sono Borgognoni, Goti, Vandali, ecc. Come Omero l'ira di Achille, così l'Alamanni canta l'ira di Lancillotto, il quale, offeso dal re Artù, si è, pieno di sdegno, ritirato dai combattimenti. Artù è Agamennone; Clodasso Priamo; Galealto, re delle isole lontane, Patroclo; l'irlandese Segurano, genero di Clodasso, è Ettore; Lago, re delle isole Orcadi, Nestore; la fata Viviana Tetide e via dicendo. Così abbiamo una scimmiottatura continuata della narrazione omerica, di cui necessariamente mancano gli elementi poetici. Anzitutto quella era una storia affatto cervelloticamente inventata dal poeta; le figure della favola bretone sono spogliate della loro attrattiva romanzesca e tali personaggi fantastici non potevano divenire eroi epici; da loro non si possono far compire le stesse azioni che dagli eroi greci pieni di energica realtà. Spesso lo spirito cavalleresco bretone contrastava colla fierezza degli avvenimenti e costringeva a modificazioni, che contradicono al carattere del tutto, e, poiché Artù ed i suoi sono cristiani, l'accettare per essi il mondo degli dei omerici era impossibile ed anche il farlo per la parte dei nemici si riduceva ad un puro formalismo. La diversità dei costumi rende del tutto senza senso anche alcuni dei fatti conservati, come, per es., che Lancillotto trascini seco nel campo i cadaveri dei nemici uccisi, che pure onora altamente, che Clodasso ne implori con preziosi doni la restituzione, quasi disperando di ottenerla, mentre è ben conosciuta la magnanimità di Lancillotto. Finalmente manca per tutte quelle lotte un giusto motivo, un'Elena.

L'indifferenza, con cui il pubblico accolse i poemi del Trissino e dell'Alamanni, servì di esempio istruttivo a Bernardo Tasso pel suo *Amadigi* (*Lett.* II, 396, 423), mentre dapprima si era posto per la medesima strada. Il padre di Torquato, nato a Venezia nel 1493 di nobile famiglia bergamasca, studiò a Padova, dove si guadagnò l'amicizia del Bembo, divenne segretario del conte Guido Rangone, per affari del quale era a Parigi nel 1528, ed entrò allora al servizio di Renata, figlia di Luigi XII e moglie del principe Ercole d'Este. Nel 1532 lasciò la corte ferrarese e divenne segretario del principe di Salerno Ferrante Sanseverino. In questa posizione egli condusse una vita assai randagia, accompagnò il suo signore nel

seguito dell'imperatore a Tunisi (1535), fu due volte in Ispagna (1537 e 39), ed andò di nuovo in Francia ed in Fiandra (1544). Ma poi il principe, volendo procurargli quiete per i suoi lavori letterarî, gli concesse una ricca entrata e gli permise di ritirarsi a Sorrento. A Gand aveva promesso a don Luis de Avila, a don Francisco de Toledo e ad altri gentiluomini spagnuoli di far soggetto di un poema italiano la storia di Amadigi di Gaula (*Lett.* I, 198, 211) ed ora a Sorrento si accinse a colorire questo disegno. Fin dal 1536 al più tardi aveva sposato Porzia de' Rossi, di famiglia pistoiese; nel 1536 o 37 gli era nata la figlia Cornelia, nel 1544 Torquato. Ma nel 1547 la pace e la felicità di Bernardo furono bruscamente troncate. Il principe di Salerno, andato, dopo la rivolta di Napoli contro il viceré per l'introduzione dell'Inquisizione, ambasciatore della città all'imperatore, cadde in disgrazia di questo e passò quindi a parte francese. Egli fu dichiarato ribelle e la stessa sorte toccò a Bernardo, il quale aveva in una lettera raccomandato al suo signore di accettare la fatale legazione (v. *Lett.* I, 564) e si era compromesso con severi giudizî sull'imperatore (*Lett. ined.* 184). I suoi beni furono confiscati; egli seguì il principe a Venezia ed a Ferrara e per incarico di lui andò in Francia (1552-53). Quando sul principio del 1554 si stabilì a Roma, dove fece venire anche Torquato, si trovava in tale povertà, che aveva appena da vestirsi; la perdita della diletta consorte Porzia, la quale morì a Napoli di crepacuore nel 1556, lo abbatté interamente, ed i fratelli di lei gliene contrastarono anche la dote. Pensò allora a farsi ecclesiastico, ma poi smise l'idea. Nel 1556 trovò rifugio presso il duca Guidobaldo d'Urbino, col quale visse due anni.

A Sorrento aveva posta in ordine la materia per il suo *Amadigi* fino nei particolari ed aveva dapprima cominciato a stendere il tutto in prosa. Nell'argomento, dopo aver lasciato da parte diversi fatti della storia, trovava « una perfetta azione d'un uomo », non meno che nell'*Odissea* e nell'*Eneide*; voleva imitare in ogni cosa Virgilio ed Omero. Volentieri avrebbe usato anche il verso sciolto, ma il principe desiderava ottave (*Lett.* I, 168). Bernardo Tasso dunque cominciò il suo poema con gli stessi intenti che il Trissino: l'azione unica doveva essere costituita dalla disperazione di Amadigi; con tale concetto compose dieci libri (*Lett.* II, 396). Ma più tardi si ricredette interamente, a che contribuì non poco la

pubblicazione dello scritto del Giraldi sui romanzi (1554). Una lettera a questo diretta nell'estate del 1556 ce lo mostra in perfetto accordo di vedute con lui e passato con armi e bagaglio nel campo dell'Ariosto (*Lett.* II, 192). Loda il Giraldi per la difesa del cantore ferrarese; con ciò quegli ha fatto un gran piacere anche a lui e lo ha liberato da una fatica, poiché egli seguirà nel suo poema le orme dell'Ariosto. Giustamente, dice il Tasso, il Giraldi mostra essere codesta nuova poesia romanzesca del tutto diversa dall'epopea classica, come quella, che si attiene alla maniera degli antichi rapsodi, i quali cantavano le gesta degli eroi alla tavola dei principi. Ma se anche quella forma di poesia non si possa legittimare facendola derivare dall'antichità, non perciò si ha a rinunziarvi; il poeta deve giovare e dilettare; ma il pubblico desidera principalmente quest'ultima cosa ed a ciò serve la poesia romanzesca, mentre la forma dell'epica classica ora stanca. Quindi se dapprincipio Bernardo voleva seguire nell'organamento gli antichi e solo in un'esteriorità, nel metro, l'Ariosto, ora invece l'imitazione classica era limitata alle esteriorità, agli ornamenti rettorici. E questo classicismo dello stile divenne esagerazione; mancando un'importanza interna al suo argomento, il poeta cerca, come molti altri in quel tempo, l'elevatezza e la dignità nell'ampolloso, che ci rimbomba alle orecchie dal principio alla fine dell'opera sua. Con tali fronzoli credeva di aver superato la bella semplicità dell'*Orlando Furioso* (*Lett.* III, 144).

La fonte di Bernardo Tasso, lo spagnuolo *Amadis de Gaula* nella forma, che gli aveva dato Garcí-Ordoñez de Montalvo (stampato verso il 1492), era un libro di genere diverso dai romanzi francesi, sorto sotto l'influenza di un gusto raffinato, molto prolisso, ricco di rettorica, declamatorio, scritto in uno stile ridondante e fiorito, con dialoghi e monologhi come con riflessioni di considerevole estensione. Perciò quivi Bernardo non aveva da ampliare, come l'Alamanni, ma invece per lo più da abbreviare fortemente, perché se avesse voluto esporre i fatti del suo originale colla stessa ampiezza ed inoltre aggiungere qualche cosa di sua invenzione, il suo libro non sarebbe mai arrivato alla fine. Talvolta egli condensò tanto la materia da divenire quasi incomprensibile (per es. XXXIII, 26): non poco lasciò interamente da banda, qualche cosa spostò; insomma si permise la più grande libertà. All'unico filo del racconto ne intreccia due altri, aggiungendo di sua propria inven-

zione, all'amore di Amadigi e di Oriana quello di Alidoro e della viragine Mirinda e quello di Floridante e di Filidora (1). Egli considerava ormai la pluralità delle azioni, la varietà e la vicenda multiforme degli avvenimenti come parte essenziale del genere letterario trattato e dava a quella gran peso. Ma di tal varietà aveva un concetto storto o non sapeva maneggiarla abilmente. Il Boiardo e l'Ariosto saltavano da un racconto all'altro, quando vedevano che altrimenti l'interesse si sarebbe potuto raffreddare; Bernardo Tasso cambia meccanicamente secondo uno schema, senza nessun altro motivo che per cambiare; e fa ciò ancor più spesso de' suoi predecessori, credendo di accrescere il diletto coll'aumentare la frequenza dei cambiamenti. Ma le sue storie sono per sé stesse poco divertenti e difficilmente potevano divenire più dilettevoli, quando si tagliavano a pezzi e si rimescolavano insieme.

Già la sua fonte spagnuola spingeva l'autore all'uso frequente del misterioso, delle fate che prenunciano cose avvenire, che portano armi, notizie e via dicendo. Egli accresce ancora questo elemento con apparizioni meravigliose, con sogni, con fantasmi, che appariscono nell'aria e nell'acqua. Da ciò deriva al suo racconto qualche cosa di troppo vago, fluttuante, nebuloso, e questa impressione è resa più forte dall'astrattezza dello stile, che manca di ogni evidenza. La designazione diretta e semplice delle cose appariva di nuovo sconveniente all'altezza dello stile, come al tempo del *Filocolo* del Boccaccio. Caratteristico è specialmente l'uso frequente di astrazioni personificate; la vittoria e l'onore, l'allegrezza ed il piacere scendono dal cielo ed aleggiano su penne purpuree intorno agli eroi: il timore e la vergogna si pongono fra gli amanti Mirinda ed Alidoro (XXXVII, 23); la concordia e l'onestà li avvolgono di aurei lacci (LXXXI, 84). Unico mezzo per dare evidenza alla rappresentazione sono per Bernardo le similitudini, che egli spesso accumula oltre misura, ma che vengono meno al loro vero scopo, perché usate così meccanicamente ed inoltre perché sono talvolta di assai cattivo gusto (come LXXV, 27) e mostrano una grande

---

(1) Quest'azione doveva esser del tutto allegorica, ed il poeta aveva dapprincipio intenzione di far discendere da Floridante i Sanseverino, il che lasciò da banda quando il principe gli tolse la sua protezione (*Lett.* II, 227; III, 141).

povertà; le medesime similitudini della lotta dei venti, del mare e dello scoglio, del leone, del lupo, ecc., ritornano continuamente.

L'uniformità nei paragoni ed in altro, che lo Speroni gli rimproverava, Bernardo scusava coll'esempio di Omero, colla sua cattiva memoria e col modo, in cui aveva dovuto mettere in iscritto il poema, per viaggio e fra incomodità d'ogni fatta (*Lett.* III, 141). Ma la monotonia stava in tutta la maniera di rappresentazione; manca ogni sfumatura, lo stesso tòno ampolloso domina ininterrotto. Tutti i cavalieri sono di insuperabile valore, tutte le dame d'impareggiabile bellezza, e in tutti il sentimento è lo stesso. In confronto colla gagliardia delle azioni l'amore è sdolcinato e sentimentale, languido, lagrimoso, quale l'autore lo trovava rappresentato nel romanzo spagnuolo. E gli eroi sono pieni di alta virtù, sempre fedeli alle loro dame o, se essi cadono in fallo, ciò avviene mentre sono accecati per arte magica, come nel caso di Alidoro e Lucilla. L'amore onesto è esaltato e così è schivata l'oscenità, che di solito aveva il suo posto nel romanzo; certo non mancano interamente situazioni lascive, ma sono soltanto accennate, non, come in passato, dipinte con compiacimento.

Come l'Alamanni, così Bernardo Tasso narra ogni miracolo di valore, tutte quelle fiabe infantili di fate e di incantesimi, senza torcere il viso, come se egli stesso prestasse lor fede. Al mondo ideale della cavalleria, che viveva ancora soltanto nell'imaginazione, indarno tenta il poeta di ridare una seria realtà, e loda con frasi altisonanti le perfette qualità delle sue nebulose figure, che dovevano insieme servire di ammaestramento al lettore. Egli voleva anzi tutto divertire, ma però anche giovare (*Lett. ined.* 148) ed il paragone di Lucrezio, divenuto così famoso per opera del figlio Torquato, del poeta col medico, che l'amarezza della pozione nasconde aspergendo *di soave licor gli orli del vaso*, fu da Bernardo stesso usato non meno di quattro volte (*Amadigi* LI, 1; *Lett.* I, 200; II, 399; *Lett. ined.* 169). Anche l'erudizione classica sparsavi dentro aveva, come nel Trissino, uno scopo didattico; il poema doveva specialmente essere istruttivo per l'esercizio dell'arte della guerra.

Alla corte d'Urbino diede compimento al poema e per desiderio della duchessa ne leggeva a lei ogni giorno un canto, presente di regola Bernardo Cappello, che doveva pronunciare il suo giudizio (*Lett.* II, 293). Da lungo tempo e spesso Bernardo Tasso

richiedeva per tutti i suoi scritti il consiglio dello Speroni; interrogò di nuovo lui, poi il Giraldi, l'Atanagi, il Molino, Bernardino Pino, il Ruscelli, il Varchi ed altri. In ciò abbiamo il preludio di quell'esame, cui suo figlio Torquato doveva sottoporre la *Gerusalemme*. Bernardo è pronto a cambiare secondo l'avviso altrui, anche contro la propria convinzione; ma si difende, per quanto può. Queste corrispondenze letterarie, questo chieder consigli e disputare, questo faticoso riflettere su ogni particolare sono caratteristici per un' età di esaurimento della forza creativa; il poeta ponderava ogni passo, che faceva, e non si fidava del suo proprio giudizio. Certo però v'era sotto un secondo fine; si voleva prima della pubblicazione assicurarsi contro la critica, crearsi dei potenti alleati, che avessero prima esposto il loro avviso e non potessero più disdirsi. Anche per un altro rispetto Bernardo non aveva più la libertà dell'Ariosto; in quel tempo egli era già costretto ad eliminare dal suo poema ogni cosa che potesse urtare e segnatamente ogni benché lieve satira politica, per poter ottenere i privilegî e specialmente l'approvazione dell'inquisitore, senza la quale non si concedeva l'*imprimatur* romano. Di ciò parlano più volte le lettere e da una allo Speroni del 12 marzo 1560 (III, 153) si vede, che egli aveva soppresso certe invenzioni satiriche e certi lamenti sulle sventure d' Italia.

Il principe di Salerno, parte perché egli stesso versava in istrettezze, parte perché Bernardo si trovava presso il duca d'Urbino e questi era passato nel 1558 al servizio di Spagna, gli tolse la provvigione di trecento ducati, di cui Bernardo aveva fino allora goduto. Indignato perciò, egli, che prima era stato solamente ospite del duca, entrò definitivamente al suo servizio e questi lo indusse a cambiare la dedica del suo *Amadigi* (*Lett.* III, 132; *Lett. ined.* 58, 60). Questa era originariamente indirizzata a Filippo, principe di Spagna, poi, dopo il 1547, al re di Francia, e nell'estate 1558 (*Lett.* II, 320) fu rivolta novamente a Filippo II, che però nelle prime stanze è sempre chiamato col nome di principe, per non lasciar così vedere il cambiamento della primitiva destinazione. Il letterato del sec. XVI non aveva nessuna propria convinzione politica ed accettava senza difficoltà quella del suo protettore, la quale dava la direzione alla fiumana delle sue adulazioni.

Nel dicembre del 1558 Bernardo si recò a Venezia per sorvegliare di persona la stampa del poema, mentre continuava sempre

l'opera di correzione e la discussione. Finalmente nel 1560 l'*Amadigi* fu pubblicato in cento brevi canti; ma Bernardo non ne ritrasse quel plauso e quell'utile, che se ne riprometteva; i suoi beni rimasero, non ostante tutti gli sforzi, confiscati; due anni dopo la pubblicazione, non era ancora pervenuto un esemplare del libro in mano del re di Spagna. Da una delle tre azioni dell'*Amadigi* il poeta trasse un nuovo poema, il *Floridante*, ritornò dunque un'altra volta all'unità dell'eroe, che aveva respinta; ma quest'opera non fu più da lui condotta a termine; Torquato le fece la chiusa e la pubblicò nel 1587. A Venezia Bernardo divenne cancelliere dell'Accademia veneziana di recente fondata; ma nel 1562 rinunciò a questo posto e, costretto dal bisogno, cercò di nuovo servizio in una corte, dimorò breve tempo presso il cardinale Luigi d'Este e sul principio dol 1563 fu creato segretario del duca Guglielmo di Mantova. Per affari del suo signore ebbe di nuovo molto a girare e spiegò, malgrado l'età sua avanzata, un'instancabile operosità; tuttavia il duca vide, che questo ufficio diveniva troppo pesante per lui, e quindi lo mandò il 25 febbraio 1569 come podestà ad Ostiglia, dove morì fra le braccia di Torquato il 4 settembre dello stesso anno.

L'*Amadigi* spinse Lodovico Dolce, amico di Bernardo, ad elaborare altri argomenti spagnuoli, a scrivere un *Primaleone* ed un *Palmerino*. Altri presero la loro materia dall'antichità classica; il Lodovici compose un *Anteo*, il Giraldi un *Ercole*, il Bolognetti il *Costante*, e da capo l'inesauribile Dolce, che in nessun luogo poteva mancare, un poema *L'Achille e l'Enea* (1572), nel quale unì insieme l'*Iliade* e l'*Eneide* per ottenere così una pluralità d'azioni e si attenne strettamente al racconto classico, ma imitò in certe esteriorità l'Ariosto.

Giovan Battista Giraldi, il quale si aggiunse anche il nome di Cintio, nato a Ferrara nel 1504, professore di filosofia e di rettorica in quella città dal 1532 e dal 1547 segretario ducale, dal 1563 al 66 insegnante nell'università di Mondovì in Piemonte, colla quale trasmigrò nel 1566 a Torino, dal 1568 al 71 a Pavia, morto nella sua patria, Ferrara, nel dicembre del 1573, fu un erudito senza attitudini alla poesia. Per lui la teoria era la prima cosa; prima del poema, aveva scritto il *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, affinché non sembrasse che egli si fosse posto all'opera a caso e fosse chiaro il suo intendimento. Codesto la-

voro, in data del 1549, comparve nel 1554 ed involse il suo autore in un'aspra disputa di priorità con Giovambattista Pigna, che nel medesimo anno aveva pubblicato il suo scritto sullo stesso argomento. Il Giraldi poneva accanto all'antica epopea con un'unica azione di un solo eroe ed ai romanzi con molte azioni di molti una terza specie di componimento intorno a molte azioni di un unico eroe, la quale aveva comune coi romanzi la varietà e poteva quindi nell'età moderna piacere al pubblico più che l'epopea classica. Di tal fatta è il suo poema stampato nel 1557; ma l'intento morale diventò per lui proprio parte principale ed egli trasformò Ercole in un modello di virtù, alterando secondo tale concetto la favola antica; a lui poco importava di divertire, ché non intendeva di aspirare al plauso della moltitudine (*Lett. di B. Tasso*, II, 295 sgg.) e Bernardo Tasso lo assicurava che la sua opera era assai dotta e molto poco dilettevole (*Lett.* II, 348; *Lett. ined.* 167).

Francesco Bolognetti bolognese pubblicò nel 1565 i primi otto libri del suo *Costante*, e sedici nel 1566; gli ultimi quattro rimasero inediti. L'eroe del poema è il proavo di Costantino, Costante, il quale, dopo che l'imperatore Valeriano è stato sconfitto e fatto prigioniero dai Persiani, ritorna a Roma per preparare aiuti. Galeno, figlio di Valeriano, inalzato per opera di Costante, diventa un tiranno sanguinario e non pensa alla liberazione del padre. Costante stesso deve fuggire, vuol andare a Palmira dalla regina Zenobia, ma da una tempesta è gettato a Marsiglia, dove ottiene l'amore della regina della Gallia, Vittoria, la sposa e con lei fa di nuovo preparativi contro i Persiani. Ma prima che egli pervenga in Asia, una lunga serie di nuove avventure lo trattiene, nelle quali si manifesta la sua eroica virtù; vince mostri, punisce malfattori, libera principesse. La prosaica storia romana del periodo più tardo si mescola col romanticismo cavalleresco e colla mitologia classica. Costante è rappresentato come colui, nel quale trova rifugio tutta l'antica virtù romana, e dal quale deve discendere una grande stirpe di imperatori. Perciò l'Olimpo prende viva parte alla sua sorte; continuamente Venere e Minerva si adoperano in suo favore, Giunone a' suoi danni; dove insorge una difficoltà, ecco subito una divinità a superarla, onde l'azione umana perde tutta la sua importanza. L'autore si compiace nel descrivere gli dei, il loro soggiorno, i loro palazzi; va ancora più innanzi nell'uso delle personificazioni di enti astratti care anche a Bernardo Tasso, fa

di continuo comparire virtù, vizî, sentimenti quali esseri indipendenti. Egli possedeva un certo talento narrativo e formale; ma non perciò la sua materia e le sue invenzioni possono riuscire in più alto grado attraenti.

Quivi dunque vediamo dappertutto un incerto andar a tentoni alla ricerca di una forma di poema epico, che fosse adatta ai tempi e che non si riusciva a raggiungere. Nella *Gerusalemme* parve finalmente che si fosse ritrovata la vera epopea, eppure anche in questo poema la vitalità stava appunto dove l'autore non l'aveva cercata.

Le epopee dei Greci e dei Romani, che stavano dinanzi agli occhi di tutti come i più alti modelli, si tentò spesso di riprodurre anche direttamente in lingua volgare. L'*Iliade* fu tradotta in versi sciolti da Paolo la Badessa e da Francesco Nevizzano, in ottave da Niccolò Franco e per metà da Bernardino Leo da Piperno; l'*Odissea* in isciolti da Girolamo Baccelli ed in ottave da Lodovico Dolce. Fra i molti traduttori dell'*Eneide* chi ottenne il maggior plauso fu Annibal Caro. Egli si accinse negli ultimi anni della sua vita a questo lavoro, che fu stampato solo molto tempo dopo la sua morte, nel 1581. Nella gara col capolavoro latino egli voleva mostrare, come scrisse in una lettera del 14 settembre 1565, la forza e la ricchezza della sua propria lingua; ma allora si riteneva in generale sufficiente nel tradurre la riproduzione del senso, senza che sempre si badasse all'efficacia plastica della parola in particolare. Perciò quantunque il Caro scriva con isquisitezza e nobiltà, tuttavia in lui si sostituisce spesso alla semplice eleganza virgiliana la ricerca dell'abbondanza secondo il gusto del secolo XVI, e l'espressione diviene più prolissa anche per riuscire più chiara; la traduzione è in pari tempo commento. Così una parte dei pregi caratteristici dell'originale andò interamente perduta; nondimeno l' *Eneide* del Caro divenne modello riconosciuto per la trattazione dello *sciolto*, al quale egli diede movimento e varietà mediante spezzature determinate dalla pausa del senso, ed ebbe così una notevole efficacia.

Quantunque Omero e Virgilio fossero ammirati, pure nessuna delle grandi opere narrative dell'antichità corrispondeva meglio che quelle di Ovidio allo spirito del rinascimento. Egli era anzi sotto certi rispetti proprio un precursore dell'Ariosto; anch'egli, tanto nelle *Metamorfosi* quanto nei poemi didattici, schierava

artisticamente storia accanto a storia, passando con leggerezza da una all'altra, sempre attraente, sempre piacevole nella varia abbondanza delle cose esposte, privo di ogni seria intenzione. Anch'egli conosce lo scherzo e l'ironia ed ama col suo stile spiritoso e raffinato scoprire sottili contrasti in una situazione e giocare con antitesi. A nessun altro poeta classico quindi si adattava meglio che a lui la forma ampia e ridondante dell'ottava, nella quale furono tradotte le *Metamorfosi* da Niccolò degli Agostini, il continuatore del Boiardo (1537), da Lodovico Dolce (1553), da Giovanni Andrea dell'Anguillara (1561) e da Fabio Marretti (1570). Il Dolce divise i quindici libri in trenta canti più brevi e diede a ciascuno introduzione e chiusa, quali si usavano nei romanzi, inserendo in quella riflessioni, sentenze morali, riferimenti al tempo dell'autore, in questa rinvii al canto seguente. L'Anguillara ha di frequente più parafrasato che tradotto ed ha ampliato in estesi quadri e scene allusioni più fugaci, massimamente dove quelli meglio convenivano al gusto del suo pubblico, come, per es., nella disputa fra Giove e Giunone (III, 318 sgg.), dove cinque esametri e mezzo divennero non meno di dodici ottave. Ma l'opera di Ovidio comportava tali adornamenti ed ampliamenti e, se anche non sono sempre felici, pur l'Anguillara si muove per lo più con facilità ed agilità e sa, non ostante la libertà, trarre partito dalle bellezze dell'originale.

Le traduzioni di Ovidio accompagnate da illustrazioni figurate ebbero molte edizioni e furono molto lette, anzi divennero libri popolari. Alcuni tradussero anche brani staccati delle *Metamorfosi*, come Alessandro Piccolomini, Francesco Coppetta, Camillo Canzio e Domenico Veniero, o rielaborarono liberamente le favole narrate da Ovidio. In generale il racconto mitologico in forma di breve poema, sia in versi sciolti che in ottave, acquistò allora gran voga. Bernardo Tasso scrisse la *Favola di Piramo e Tisbe* e quella *di Leandro ed Ero*, Luigi Alamanni la bella e commovente *Favola di Narcisso* e quella di *Atlante*, ambedue le quali arricchì di graziose descrizioni, mentre nel *Fetonte* si attenne molto strettamente ad Ovidio. Girolamo Parabosco compose un *Adone*, di cui ebbe a giovarsi il Marino, Francesco Coppetta una *Favola di Psiche* rimasta incompiuta. Anton Giacomo Corso di Ancona in un lungo componimento in ottave si fa apparire in sogno Orfeo, il quale, per distorlo dall'amore, gli racconta la propria storia con

altre favole classiche, rielaborazione abbreviata delle *Metamorfosi* dalla fine del libro IX al principio dell' XI. Giovan Francesco Bellentani da Carpi compose tre miti di trasformazioni in isciolti, *Piti, Peristera* ed *Anassarete* con considerazioni elegiache sul suo amore e sul suo dolore, al principio ed alla fine. Da questo genere di poema mitologico, che fu molto coltivato anche all'estero, specialmente in Francia ed in Ispagna, derivò poi nel secolo XVII l'*Adone* del Marino, nel quale il breve racconto fu allungato forzatamente alle dimensioni dell'epopea.

XXIX.

La tragedia.

La *Sofonisba* del Trissino, per quanto scarso ne sia il valore poetico, corrispondeva allo spirito del tempo assai più che il poema epico dello stesso autore, e determinò l'indirizzo della tragedia italiana per tutto il secolo. Era un indirizzo erudito: si cercava di seguire diligentemente, pedantescamente i precetti di Aristotile, il modello degli antichi; la regolarità esteriore divenne cosa principale, mentre scomparve la semplice grandezza, che in quelle forme aveva avuta un tempo la sua espressione. Le unità sono rispettate, come la cosa più naturale, senza che si disputi molto intorno ad esse; il coro, il rimanere negl'intermezzi fra un atto e l'altro aperta la scena, su cui sedevano anche alcuni degli spettatori, rendevano già difficile l'allontanarsi da quelle. Il luogo unico è del resto di solito molto vago e generale, come più tardi spesso nel Corneille, e tostoché si cerca di fissarselo più precisamente, ne balzano fuori per molte scene le più grandi inverosimiglianze. L'unità di tempo impone il ristretto svolgimento dell'azione, impone di principiare

colla crisi. La catastrofe ha luogo di raro sulla scena; invece si hanno, come presso gli antichi, racconti di messi, di un servo o simili, il che indebolisce tanto l'effetto, e questi racconti si moltiplicano e si allungano negli autori italiani. Come presso gli antichi, il coro non appare soltanto in determinati intervalli dell'azione per esprimere ne' suoi canti riflessioni generali su questa, ma in alcune tragedie è sempre, in altre spesso presente, prende parte al dialogo e porge continuamente ai personaggi che agiscono la più comoda possibilità di manifestare i loro sentimenti o di dare notizie, che lo spettatore deve apprendere. E così questo coro diviene il confidente, al quale gli eroi spiattellano ogni segreto, anche i loro malvagi disegni, come accadeva, per esempio, nella *Medea* di Euripide. Gli antichi, per i quali il coro aveva dato origine a tutto il dramma, potevano non sentirvi più affatto l'elemento individuale; per loro esso divenne una semplice incarnazione della loro coscienza morale e del loro interesse. Ma per lo spettatore moderno ciò non è naturale; egli vede pure degli uomini dinanzi a sé e quando questi agiscono così diversamente dagli altri, l'illusione scompare. Nella *Dalida* del Groto la regina confida al coro i suoi atroci disegni (IV, 3); perché allora codeste fanciulle non corrono ad impedirne l'esecuzione?

Dopo il Trissino il verso della tragedia rimase l'endecasillabo sciolto, al quale si mescolava in alcuni luoghi il settenario specialmente nei dialoghi col coro. I canti indipendenti di quest'ultimo, i quali nella recitazione erano accompagnati dalla musica, hanno la forma della canzone e qualche volta della sestina; il Giraldi adoperò anche versi rimati irregolarmente, senza struttura strofica. Le prime tragedie dopo la *Sofonisba* seguono, come questa, i modelli greci anche nel fatto che non presentano nessuna divisione in atti ed in scene.

Più grande è l'indipendenza e la varietà nella scelta della materia. Già il Trissino aveva trattato un soggetto storico, che era ignoto all'antica scena; ma neppure ci si limitava alla storia ed alla favola classica, anzi abbastanza spesso si prendevano gli avvenimenti da altre nazioni e da altri tempi, si desumevano dalla novella o si inventavano liberamente. Se non che il rinnovamento, che così si faceva strada, non aveva grande importanza, perché nondimeno tutto si copriva della stessa veste senza colorito di luogo né di tempo, e sotto i nomi nuovi vediamo talora ricomparire, più

o meno modificata, perfino una favola antica. Questo caso ci si presenta in parte già subito nella *Rosmunda* del Rucellai.

Giovanni Rucellai, nato a Firenze il 20 ottobre 1475, nipote per via di madre di Lorenzo il Magnifico, entrò nel 1515 al servigio di papa Leone, andò ambasciatore in Francia (1520-22), fu eletto da Clemente VII castellano di Castel S. Angelo e morì in questo officio nel 1525. Amico ed ammiratore del Trissino, gli dedicò il suo poema didascalico *Le Api* composto nel 1524. La *Rosmunda* fu scritta nello stesso tempo che la *Sofonisba* (1515). Il principio di quella tragedia si fonda sull'*Antigone* di Sofocle. Dopo la sconfitta dei Gepidi, Rosmunda si è rifugiata colla nutrice e col coro delle donne nella selva e si affretta a seppellire. contro la proibizione del re de' Longobardi Alboino, il cadavere di suo padre Comundo, ucciso da questo. Presa, è condotta dinanzi ad Alboino e ne abbiamo una scena, che è quasi interamente tradotta da quella fra Antigone e Creonte. Alboino fa dissotterrare Comundo e del suo teschio si fa fare una coppa. Il suo capitano Falisco, il quale ha vecchi obblighi di gratitudine verso la famiglia reale dei Gepidi, lo induce non solo a conceder la vita a Rosmunda, ma a sposarla, per meglio assicurarsi così il regno di lei. Dopo ostinata resistenza, ella acconsente mossa dalle preghiere del coro e della nutrice; la sera hanno luogo le nozze, ove il re la costringe a bere dal teschio del padre. Allora compare, non si sa donde, un Almachilde, che già da lungo tempo ama Rosmunda e parla di lei con frasi sentimentali; guidato dalla nutrice, uccide Alboino e così tutto ha un fine lieto, quantunque non si sappia, che cosa accada poi di Rosmunda. L'accumularsi degli avvenimenti è altamente inverosimile e l'amalgama della favola di Antigone colla storia di Rosmunda è pur solo un debole ripiego escogitato, perché l'autore non seppe colla sua materia riempiere il breve componimento.

L'altra tragedia del Rucellai, l'*Oreste*, è un'elaborazione affatto libera dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, la quale resta interamente deformata dal predominio del fare sentenzioso e rettorico: falsa sentimentalità e falso eroismo prendono il posto della vera passione. L'imagine ideale dell'amicizia non sembrò al poeta dipinta abbastanza splendidamente nel suo originale; sopraccaricò nuovi colori e così cadde nell'esagerazione, trasformando gli uomini in vuoti tipi. Presso Euripide Ifigenia vuol dare ad Oreste la lettera.

da portare in Grecia, per mezzo di che sarebbe salvo; egli subito rifiuta e le addita in suo luogo l'amico; questi vuol morire con lui, ma si adatta, perché Oreste gli fa vedere come gli possa esser più utile vivendo che morendo. Nel Rucellai invece una fanciulla reca la notizia, che Toante ha graziato uno dei due, ed insieme un drappo mortuario per l'altro; ed ecco i due amici contendersi con sottili argomenti il drappo e, poiché Oreste non cede, Pilade domandarne supplichevole un altro e deliziarsi nel pensiero, che questo esempio degli amici uniti nella morte brillerà agli occhi dei posteri, che essi saranno effigiati in bronzo ed in marmo e presentati sul teatro. In fine acconsente a portare in patria le ceneri di Oreste, ma poscia si ucciderà tosto per posare con lui in una medesima urna. E come ha il Rucellai sciupata con vane chiacchiere la bellissima scena della consegna della lettera e del riconoscimento! L'epistola stessa di Ifigenia, che Pilade legge, è divenuta la più ridicola acciarpatura, piena di esclamazioni e di fiori oratorî, come se fosse copiata da una ammanierata raccolta di modelli di lettere. Mentre poi in Euripide tutti e tre insieme meditano l'astuzia per salvarsi, segue di nuovo nel Rucellai la gara degli amici per affrontare la morte, e quindi vogliono tutti e tre morire, ed il coro non ha « più osso che non gli tremi adosso ». L'autore ha fatto di Toante un mostro, che nella sua pazza barbarie diviene comico. Inoltre i versi del Rucellai sono per lo più molto cattivi; egli cerca di esprimere l'interna agitazione mediante strane ripetizioni di parole: « Andiam via tosto, andiam via tosto, andiamo, Andiam via, fuggiam via, entriam là dentro », grida Toante pieno di paura per i segni degli Dei; il coro: « Oimè, oimè, oimè!..... Io tremo, io tremo, io tremo!..... » ed un pastore: « Ohu, ohu, ohu, tosto, tosto..... ».

Il fiorentino Lodovico Martelli, quello stesso, che polemizzò contro il Trissino sul nome della lingua, scrisse una *Tullia*, che fu stampata nel 1533, ma composta prima del 1531, poiché in quest'anno l'autore era già morto, non più che ventottenne. Egli ebbe l'infelice idea di trasferire la favola dell' *Elettra* di Sofocle alla romana Tullia, moglie di Tarquinio il Superbo, fingendo che Servio e sua moglie Tarquinia abbiano ucciso i genitori di quest'ultima, Tarquinio Prisco e Tanaquilla; che il marito di Tullia, Lucio Tarquino (fratello della regina), privato della signoria, dimori da ventun anno a Corinto, ed ora ritorni ed uccida la coppia regnante,

come Oreste uccide Egisto e Clitennestra. Così egli segue con servile precisione la tragedia greca nel procedere dell'azione, spesso di scena in scena, ed ogniqualvolta osa abbandonare il suo originale, mette il piede in fallo. Era più semplice che elaborasse a dirittura il soggetto riferendolo ad Elettra; forse pensò di dare mediante i nomi romani un carattere nazionale all'opera sua, e non si avvide che appunto il tragico andava perduto. Come riescono fastidiosi ed inverosimili i lamenti senza fine ripetentisi di questa Tullia sul delitto e la tirannia dei genitori, dacché ella stessa ha sulla coscienza l'uccisione della sorella e del primo marito! E come può un poeta moderno rappresentare l'operato di questa Tullia e di Tarquinio come una giusta vendetta? Che Lucio scappi e ritorni dopo ventun anno per compiere ciò che poteva far subito, non ha senso ed è fatto solo per mantenere la somiglianza con Oreste, ed in ciò pure sta la ragione dell'interminabile storia, che egli senza nessuno scopo dà a bere alla moglie, della sua propria morte, e nel quale l'autore mette in mostra la sua erudizione intorno agli antichi usi sui sacrifizî e intorno ad altre cose. A dirittura comico è il luogo, ove Servio, appena ucciso, viene sulla scena come spirito per avvertire la regina del pericolo che la minaccia.

Alessandro Pazzi de' Medici da Firenze, lui pure nipote di Lorenzo per parte di sua madre, compose una *Didone in Cartagine* e rielaborò l'*Ifigenia in Tauride* ed il *Ciclope* di Euripide, del pari che l'*Edipo re* di Sofocle. Le prime due tragedie sono del 1524, le altre del 1525. La prefazione alla *Didone* ed all'*Ifigenia* indirizzata a papa Clemente VII mette specialmente in evidenza la novità della forma; egli aveva riprodotto il trimetro giambico mediante un verso dodecasillabo senza accenti fissi, la cui irregolarità doveva appunto accostare la lingua alla prosa. Lo stesso trimetro antico, letto puramente secondo l'accento tonico, non dava certo un suono migliore per l'orecchio italiano.

L'*Antigone* di Luigi Alamanni, la quale vide per la prima volta la luce nel 1533, è traduzione della tragedia sofoclea, in generale abbastanza esatta, certo non senza qualche annacquatura qua e là; i cori sono in parte libere parafrasi, in parte composizioni nuove di pianta; con tutto ciò l'Alamanni riprodusse l'originale con una fedeltà ed una dignità rara in quel tempo.

Il dotto Giambattista Giraldi, come sul poema romanzesco, così compose una trattazione teoretica sul dramma, nella quale fonda

bensì le sue dottrine su Aristotile e loda i tragici greci, ma pone ancora al di sopra di questi, Seneca, il quale, secondo lui, avrebbe superati tutti i Greci nella dignità, nella maestà e nelle sentenze, avrebbe raggiunta una maggior perfezione anche nei cori e nella rappresentazione dei caratteri e degli affetti. Il Giraldi biasima la venerazione superstiziosa, esclusiva di tutto ciò ch'è greco, lo sdegnoso dispregio, che molti ostenterebbero, di ciò ch'è romano: rimprovera anche il Trissino di aver imitato i Greci dove essi si lasciano andare a cose volgari; avrebbe invece dovuto adattarsi, egli dice, all'argomento romano ed alla qualità dei nostri tempi, « quali son pieni di maestà e di grandezza ». Né il Giraldi era solo a pensarla così; la gradazione dei sentimenti propria de'Greci, dove il tòno patetico si alterna col più temperato, dove trovano il loro posto le cose della vita comune, era nel secolo XVI poco gustata; in Seneca si credeva di vedere il tragico mantenersi sempre ad una stessa altezza, pareva che egli esprimesse più fortemente gli affetti, perché usava parole più altisonanti e spesso si scambiava per vero tragico l'atroce, mediante la cui rappresentazione egli cerca di commuovere.

Sull' imitazione di Seneca e specialmente del suo *Thyestes* si fonda la prima e più famosa tragedia del Giraldi, l'*Orbecche*. Essa fu recitata, con isplendido apparato, nel 1541 in casa dell'autore dinanzi al duca Ercole II di Ferrara; era la prima volta dopo lungo tempo, che una tragedia fosse veramente rappresentata (*Disc.*, 250). L'argomento è desunto dalle novelle stesse del Giraldi, gli *Ecatommiti* (II, 2), i quali furono bensì pubblicati solo molto più tardi, ma allora erano di già scritti. Come presso Seneca, il dramma si apre coll'apparizione di esseri soprannaturali, che devono da bel principio riempire gli spettatori di orrore, e, come in Seneca, questo preludio degli spiriti occupa tutto il primo atto. Appare Nemesi ed invita le Furie a punire un infame tiranno e poi viene ancora l'ombra di Selina assetata di vendetta. Ella era stata moglie di Sulmone, re di Persia, il quale un giorno la uccise insieme col figlio, poi che la figlia Orbecche, allora ancor bambina, gli ebbe rivelato la loro incestuosa relazione. Ora Orbecche ha sposato segretamente Oronte, giovane armeno, ed è madre di due bambini. Il re vuole che ella prenda per marito Selino (1), re dei Parti,

(1) La regina uccisa si chiama Selina; questo Parto, Selino: la stessa povertà nella scelta dei nomi si nota già nella novella.

onde viene in luce il segreto del suo matrimonio. Il padre delibera di infliggere una punizione terribile, si mostra in apparenza ammansato dalle parole del consigliere Malecche, si fa condurre Oronte coi due bambini in una parte riposta del palazzo e li uccide di propria mano in modo orribile. Indi presenta su vassoi ricoperti la testa e le mani di Oronte ed i morti piccini alla figlia, come il dono nuziale, che ancora le deve. Da principio ella si frena a quella vista, sperando che Sulmone sia per dare anche a lei la morte; ma lo stupido tiranno vuol invece far pace. Allora ella si scaglia su di lui coi coltelli, che ha tratto dai cadaveri, lo uccide e gli recide pure il capo e le mani. Ciò non accade sulla scena; ma di qui lo osserva il coro e racconta tutti i particolari, man mano che si succedono, fa anche insieme le sue savie riflessioni e spiega la giustizia della vendetta. Orbecche si abbandona ancora a sfoghi rettorici e poi si uccide da sé stessa proprio dinanzi agli occhi degli spettatori. Ciò era qualche cosa di insolito ed il Giraldi se ne giustifica nei versi accodati alla tragedia e nel suo *Discorso*, richiamandosi ad un'espressione della poetica di Aristotile (Cap. 11: ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι), che altri, ed egli ben lo concede, intendono diversamente. Solo uccisioni atroci non devono, a suo avviso, aver luogo sulla scena ed anche Orazio non ha voluto dir altro. Della stessa opinione che il Giraldi in questo, come in molti altri punti, è l'anonimo autore del *Giudizio sopra la Canace*, ed anche nella *Dalida* del Groto il re muore sulla scena. In generale però non si riteneva che ciò fosse permesso: così si esprimono, per es., Faustino Summo in un'altra critica della *Canace* e Lodovico Dolce nel prologo alla *Marianna*.

È ben vero che il modo terribile, in cui spesso in Seneca e ne' suoi imitatori muoiono gli eroi, non si poteva mettere sotto gli occhi dello spettatore; ma in cambio il racconto del fatto è di una minuziosa esattezza, un vero diguazzare nei particolari dell'orribile carneficina. In questa narrazione del messo, alla quale nell'*Orbecche* servì di nuovo di modello quella del *Thyestes*, era di preferenza riposto l'effetto tragico; perciò alla recitazione di essa fu destinato il più distinto attore, Sebastiano Clarignano da Montefalco, cui il Giraldi chiama il Roscio e l'Esopo del tempo. Mentre egli parlava, il pubblico era come attonito per l'orrore e la compassione (*Disc.*, 279). Tuttavia anche nel resto la tragedia fece profonda impressione; Giulio Ponzio Ponzoni fece la parte di

Oronte, un giovinetto di nome Flaminio quella di Orbecche con tale abilità, che nessuno poté trattenere le lacrime (*Disc.*, 210, 285).

Di tale effetto noi ci possiamo difficilmente render ragione, se oggi leggiamo tutti quei prolissi discorsi, i monologhi della nutrice, della principessa, di Oronte, le prediche morali, che tiene al re il più noioso di tutti i confidenti, il consigliere Malecche, e che formicolano di luoghi comuni. Di continuo si ripete il pensiero della mutabilità della fortuna accompagnato dal paragone della vita alla nave sul mare. I poeti del secolo XVI hanno un concetto volgare dell'intento morale della tragedia; l'eccitamento della paura o, come per lo più si diceva, del terrore e della pietà, che Aristotile designa come lo scopo, era in generale inteso nel senso che per mezzo di questi sentimenti dovesse essere provocato nello spettatore un miglioramento morale, come disse anche lo Scaligero nella sua *Poetica* (1561) e molti ripeterono fino al Corneille. La commedia, si diceva, insegna a non disperare nella sventura, la tragedia a non insuperbire nella felicità, dacché si vede che questa non è durevole: alla fine il coro trae questa morale della nullità di ogni grandezza terrena dalla tragedia, che serve così all'esemplificazione di essa. Questa importuna tendenza didattica si manifesta nel gran numero di riflessioni e di sentenze, che senza discernimento sono poste in bocca a tutte le persone possibili.

Dello stile tragico il Giraldi ha in teoria giudicato con perfetta rettitudine; biasima l'introduzione di accessori ornamentali e pittorici, quali sono usati dalla lirica e dall'epica, onde in questo punto si allontana da Seneca. Il poeta non parla per conto proprio e deve fare che le sue figure discorrano secondo la loro natura e la loro disposizione d'animo; ma un parlare figurato e pomposo non si conviene a persone, che sono oppresse da un grave dolore; solo nel racconto del messo metafore e paragoni sono al loro posto. Se non che la retta teoria non basta a fare il poeta; le figure stesse del Giraldi parlano sciatto ed insulso, né sempre evitano i difetti, che egli biasimava.

Il Giraldi scrisse ancora altre otto tragedie: la *Cleopatra*, la *Didone*, l'*Altile*, gli *Antivalomeni*, l'*Arrenopia*, la *Selene*, l'*Epitia* e l'*Eufimia*. Anche nelle ultime sei diede forma drammatica ad argomenti già da lui stesso prima trattati in forma narrativa (*Ecat.* II, 3; II, 9; III, 1; VIII, 5; VIII, 10). La *Cleopatra*, la

Didone e l'*Altile* sono già da lui ricordate come finite nella dedica dell'*Orbecche* (1541), gli *Antivalomeni* nel *Discorso* (1543). Il contenuto dell'*Altile* rassomiglia a quello dell'*Orbecche*: anche in essa un guerriero valoroso, Norrino, ha sposato segretamente una principessa, Altile, sorella di Lamano, re di Siria, ed ambedue devono scontar ciò colla vita; ma la soluzione tragica è all'ultimo momento stornata, perché in Norrino si riconosce un figlio di re. La materia però della novella scelta non sempre si adattava all'elaborazione teatrale; nell'*Altile* la breve azione è stiracchiata per forza nei cinque atti e peggio ancora nell'*Arrenopia*. Volendosi osservare l'unità di tempo e quindi rappresentare soltanto gli avvenimenti dell'ultimo giorno, quasi nulla della varia storia dell'*Arrenopia* poteva esser portato sulla scena; ciò che la novella ha ancora di interessante, sta nel racconto di cose che sono passate; invece dove la tragedia comincia, tutto è già alla fine, non vi sono più né pericoli, né difficoltà da superare, né passando di atto in atto si procede di un passo. E la drammatizzazione rivela una singolare imperizia; i personaggi vengono sulla scena, proprio come salta in mente all'autore, talvolta del tutto senza senso né ragione; le scene si succedono l'una dietro l'altra senza connessione; il secondo atto ha quattro, il terzo non meno di sette lunghi monologhi, e più volte tre se ne succedono immediatamente. Del colorito dell'età cavalleresca, nella quale è posta l'azione dell'*Arrenopia*, non ci dobbiamo naturalmente aspettare nessuna traccia. Caratteristica dell'autore è la pedanteria erudita nei nomi; codesti re, codesti cavalieri, codeste dame del medio evo sono nominati con parole greche, che indicano il loro carattere o la loro posizione: Astazio (ἄστατος), Arrenopia (ἀῤῥενωπός), Agnoristo (ἀγνώριστος), Alcimo (ἄλκιμος), Semne, Sofo, Promaco, ecc. Così il Giraldi stesso ha designato le sue figure come tipi astratti. Questi significativi nomi greci, che si usavano nella letteratura didattico-allegorica, furono dal Giraldi adoperati in parte anche nella *Eufimia*.

Non più felice nel campo della tragedia fu un altro erudito scrittore, che del pari passava per critico autorevole, cioè Sperone Speroni, autore della *Canace*. Egli ne dava lettura, mano mano che la veniva scrivendo, all'Accademia degli Infiammati a Padova, ed a spese di questa doveva essere posta in iscena nel 1542 in casa di Giovanni Cornaro, ma la rappresentazione fu impedita dalla morte del famoso attore Ruzzante. Lo Speroni trattò un mito clas-

sico e proprio uno assai scabroso per il teatro. Canace e Macareo, figli gemelli di Eolo, dio dei venti, sono stretti fra loro da colpevole amore; il padre scuopre la cosa e costringe Canace ad uccidersi (1); Macareo si uccide spontaneamente, onde Eolo pentito si duole della sua severità. Lo Speroni finge che l'amore tra fratello e sorella sia opera della divinità adirata, che cioè Venere abbia così voluto punire Eolo della tempesta, che una volta suscitò per le preghiere di Giunone contro Enea ed in compenso della quale aveva ricevuto la ninfa Deiopeia, madre dei gemelli. Ma con ciò non si è guadagnato nulla dinanzi agli occhi dello spettatore moderno; si ha sempre una situazione contro natura, cui il suo sentimento deve ribellarsi. Né il dramma possiede pregi che possano anche solo in parte renderci indulgenti; è composto meccanicamente mediante combinazioni alternantisi delle quattro figure principali con vuoti personaggi accessorî, la nutrice, il servo, il consigliere, e di dialoghi e monologhi di questi ultimi. Una volta soltanto parlano fra loro personaggi, che sono direttamente colpiti dalla catastrofe, nella scena fra Eolo e Deiopeia. Quelle tipiche figure secondarie, oltre anche al coro, che pure fa già la parte di confidente, occupano nella tragedia italiana del secolo XVI un grande spazio col loro prolisso discorrere e contribuiscono non poco alla monotonia ed alla freddezza di essa. Si vede l'inettitudine a mettere in un vivo conflitto reciproco caratteri interessanti. Così specialmente il consigliere appare in quasi tutte le tragedie; egli rappresenta la voce della ragione di fronte alla passione. E come queste figure, così altri elementi tipici ritornano quasi di regola, come, per es., il cattivo sogno, che nella *Canace* uno dei personaggi, Deiopeia, racconta in sul principio e che prenuncia la catastrofe. Questo mezzo di preparare la sciagura per via di un tetro presentimento, del quale già si erano serviti nell'*Ecuba* Euripide ed altrove altri antichi, fu dagl'italiani soverchiamente abusato.

Lo Speroni ebbe la strana idea di far pronunziare il prologo dall'ombra del bambino, che nasce di Canace nella tragedia stessa ed è tosto ucciso per ordine di Eolo, e poiché codesta ombra viene ormai dal mondo di là, ne resta distrutta l'illusione, perché l'azione è da

---

(1) Il modo, in cui ciò accade, la scelta fra il veleno ed il pugnale, l'uccisione del bambino, deriva dal Boccaccio, *Dec.*, V, 7.

bel principio qualificata per un semplice gioco, per la riproduzione di cose da lungo tempo avvenute, mentre nel prologo si sogliono far apparire come future. Una grande innovazione fu introdotta dall'autore nella forma; in luogo dello sciolto usò di preferenza il settenario mescolato ad un numero molto più ristretto di endecasillabi e ad alcuni pochi quinarî e inserì qua e là delle rime. Questi versi dànno al discorso qualche cosa di spezzato e di ansimante, male adattandosi allo stile tragico.

La *Canace*, ancor prima che fosse pubblicata per la stampa (1546), era divenuta assai nota e diede occasione ad una violenta polemica. La critica di un anonimo, *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo*, edita nel 1543, biasima, senza nessun riguardo per l'autore, la scelta della materia, le deviazioni dalla forma tradizionale della leggenda, il prologo dell' ombra e varî particolari sconvenienti; biasima poi i versi e specialmente, con pieno diritto, lo stile, che è pieno di affettazione e di gonfiezza. Solo dieci anni dopo lo Speroni si lasciò indurre a rispondere, ricambiando naturalmente con forza ancora maggiore le sgarberie del suo avversario. Difese l'opera sua in sei lezioni dinanzi all'Accademia degl'Infiammati e compose poi anche un'*Apologia*, che rimase però incompiuta. Addusse anche la scusa, essere stata la tragedia stampata prima che le avesse dato la forma definitiva ed infatti la sottopose anche ad un'altra elaborazione, la quale fu pubblicata solo molto dopo la sua morte. Quivi al prologo dell'ombra ne va innanzi un altro, rimasto frammentario, di Venere; è segnata la divisione in atti; le scene sono in parte spostate ed alcune oziose sono soppresse: inoltre si trovano poche modificazioni di singoli versi. Nel complesso la rielaborazione è certo un miglioramento, ma senza che i più gravi difetti siano scomparsi. Contro la giustificazione dello Speroni si rivolse un'epistola latina in data 27 dicembre 1558, sottoscritta col nome del Giraldi, sulla cui paternità si è forse senza fondamento dubitato. E la polemica durò ancora per lunghi anni. Nel 1581 Felice Paciotto mandò allo Speroni una difesa della sua tragedia: *Risposta all'autore del giudicio*, ecc., e nel 1590 il padovano Faustino Summo pubblicò un *Discorso intorno al contrasto tra il sig. Sperone Speroni ed il Giudicio*, ecc., discorso che aveva composto già quindici anni innanzi, ma che, vivo lo Speroni, non aveva osato pubblicare, e nel quale biasima l'autore del *Giudizio*, fa molti complimenti allo Speroni, ma però condanna l'argomento

della tragedia. Tutti questi critici citano incessantemente Aristotile, le cui dottrine formano gli argomenti, coi quali si combatte da ambe le parti. Le proposizioni spesso oscure e difficili della *Poetica* porgevano sempre la possibilità, che ciascuno vi trovasse ciò che faceva al suo caso e per secoli la critica letteraria si è travagliata più intorno alla loro dichiarazione che intorno all'osservazione diretta dell'arte e dell'opera d'arte.

La tragedia di Pietro Aretino, l'*Orazia*, che egli scrisse ne'suoi anni più maturi (1546), è di gran lunga meglio riuscita che non ci si potrebbe aspettare da un uomo, la cui vita possedeva sì poca serietà e profondità, dall'autore delle spudorate lettere adulatorie e degl'indecenti dialoghi. Anzi l'*Orazia* è addirittura la tragedia più interessante del secolo e la più perfetta opera di Pietro, come egli stesso riconobbe (*Lett.* IV, 69), ed anche l'unico dei suoi lavori, che sappiamo essere stato da lui con cura limato e migliorato (*Lett.* IV, 248 sg.). Egli si attenne assai strettamente alla narrazione di Livio, usando tutte le circostanze particolari da lui menzionate e appunto così ottenne l'effetto tragico assai meglio che più tardi il Corneille colle sue complicazioni e le sue esagerazioni. Il vero punto culminante del dramma è costituito dal dolore e dalla morte di Celia, sorella dell'Orazio e moglie del Curiazio: le sue parole alla notizia dell'esito della lotta sono piene di vera passione ed assai abilmente è tratto profitto da un bel passo di Livio, che espone i lamenti di lei alla vista dell'abito del morto, che ella stessa aveva tessuto; di qui nasce la più commovente situazione. Anche nel vecchio Publio Orazio gli affetti sono naturalmente ed efficacemente rappresentati; egli difende nel quarto atto il figlio condannato colla calda eloquenza del cuore paterno. L'ultimo atto invece è fiacco, perché in fondo vi si ripete solo il contrasto fra la legge ed il merito; questo mercanteggiare, perché si pieghi l'austero diritto, non è drammatico. Il giovane Orazio preferisce morire piuttosto che acconciarsi all'umiliazione di una pena apparente; un *deus ex machina*, una voce mandata da Giove, lo induce a cedere.

Si è certo anche esagerata l'originalità di questo lavoro; nel complesso anch'esso si adatta alle forme della tragedia generalmente in uso in quel tempo. Solo il canto del coro si limita alle strofe isolate delle Virtù, che servono d'intermezzi fra gli atti, mentre al coro si sostituisce il popolo. Sarebbe stata una feconda innova-

zione; il popolo parla e molto nell'ultimo atto, agisce anche, pronunciando sentenza d'appello intorno all'Orazio. Ma se la sua parte trascende quella del coro puramente osservatore, la maniera di rappresentarlo rimane legata al concetto che di quest'ultimo si aveva; il popolo non parla come una folla dalle molte teste, ma così come parlerebbe una sola persona, come un'astrazione del volere popolare.

Lo stile dell'*Orazia*, non privo di dignità, è di gran lunga più perfetto che quello del Trissino, del Rucellai e del Giraldi; fra molti versi triviali e reboanti ne appariscono pur anche di veramente efficaci, convenienti al linguaggio della passione. Talvolta l'autore si è servito felicemente del paragone con quella energica brevità, che ammiriamo nello Shakespeare.

Lodovico Dolce, amico di Pietro Aretino, che, nato a Venezia nel 1508, visse quasi sempre in patria, campando col dar lezioni, collo scrivere e col correggere le stampe dei Giolito, e morì nel 1568 in grande miseria, fu uno di quei poligrafi, che in sì gran numero produsse quel tempo, e non v'ebbe quasi ramo della letteratura, nel quale egli non si provasse, dovunque colla stessa mediocrità. Scrisse di grammatica, di filosofia morale, d'arte; scrisse storia, tradusse in prosa ed in versi, commentò, compose poemi d'argomento romanzesco e classico, commedie e tragedie. Delle ultime, sei sono traduzioni di originali antichi, l'*Ecuba*, la *Giocasta*, la *Medea*, l'*Ifigenia* rispettivamente dell'*Hecuba*, delle *Phoenissae*, della *Medea*, dell'*Iphigenia in Aulide* di Euripide, ed il *Tieste* e *Le Troiane* delle tragedie di Seneca dello stesso titolo. Poiché il Dolce non sapeva di greco, dovette servirsi di una traduzione latina anche per le tragedie di Euripide. In generale egli ha piallate queste secondo il gusto del suo tempo, riducendo ad astratta rettorica la parte affettuosa; certe fini sfumature nel passaggio da un sentimento all'altro sono scomparse, specialmente nella figura di Medea: scene oziose, inutili discorsi sono aggiunti, scene dell'originale sciupate perché non intese. L'*Ecuba*, certo la prima in ordine di tempo fra queste tragedie (1543), e la *Giocasta* sono specialmente ricche di tali infelici ampliamenti; all'incontro nell'*Ifigenia*, ove il Dolce si tenne più stretto all'originale, è pur rimasta ancora qualche cosa dell'efficacia tragica di questo. Tutta la debolezza del Dolce come autore drammatico ci si manifesta nella *Didone* (1547), dove egli cammina colle proprie gambe; perché quivi de-

sunse bensì quanto gli fu possibile da Virgilio, ma per la composizione non ebbe nessun modello.

Diversa per la materia dalle altre è l'ottava tragedia del Dolce, la *Marianna*, che fu rappresentata, secondo l'attestazione dell'autore, con prodigiosa affluenza di spettatori nel 1565 nel palazzo del duca di Ferrara a Venezia. Essa ha per argomento la storia della gelosia di Erode il grande, re di Giudea, contro sua moglie Mariamne e dell'innocente morte di questa. L'autore vi segue abbastanza esattamente il racconto di Giuseppe (*Antiq.* XV, 7), ma non ne ha osservato i lati drammaticamente fecondi, che ben riconobbero poeti posteriori, segnatamente il Voltaire. Erode non è rappresentato ardente di passione, ma come un freddo tiranno; il sorgere del suo sospetto è psicologicamente troppo debolmente motivato; i calunniatori appariscono appena, le loro arti non si vedono agire; Erode stesso conchiude dietro indizî affatto lievi la colpa di Soemo e di Mariamne e subito ordina la loro morte, cui il Dolce per propria invenzione adorna di terribili crudeltà e da parte delle vittime di un rigido e rettorico eroismo. Così anche l'improvviso pentimento di Erode nell'ultimo atto è incomprensibile, non avendo egli agito nell'impeto di un momento.

Il lavoro è di nuovo pieno di lunghi discorsi prosaici; la passione non parla con sì comoda prolissità; i personaggi discutono come in un'accademia su di un tema proposto; questo è un difetto fondamentale della tragedia nel secolo XVI in generale. E con codesta freddezza e aridità contrasta la terribilità delle cose, che sono spesso rappresentate. Il pubblico di allora aveva nervi forti e come nella commedia l'effetto comico era spesso cercato nello scurrile e nell'indecente, così il tragico nell'orribile. Di ciò si aveva l'esempio in Seneca, in parte anche in Euripide. Sulla scena nessuno doveva essere ucciso, ma invece il supplizio è minuziosamente descritto dal nunzio; il coro od altre persone, anzi talvolta i più prossimi congiunti devono mostrare una curiosità punto naturale per tutti i particolari del truce fatto, affinché il pubblico ne sia informato. Nella *Marianna* il messo porta sulla scena la testa, le mani ed il cuore dell'ucciso Soemo ed Erode si pasce della loro vista, ne mena vanto, fa presentare ad una ad una alla moglie quelle membra con osservazioni corrispondenti. Quest'ultimo tratto è del resto, come si vede, desunto dall'*Orbecche* del

Giraldi, donde proviene anche il principio del discorso del messo, se pure non direttamente dal *Thyestes* di Seneca.

Grande fu l'efficacia dell'*Orbecche* ed, attraverso questa, del *Thyestes* di Seneca sulle tragedie del secolo XVI. Luigi Groto nella dedica della *Dalida*, fra diversi drammi famosi, che cita, chiama l'*Orbecche* « il modello degli altri ». Da allora in poi si vede spesso apparire sul principio delle tragedie l'ombra di un morto con altri esseri del mondo sotterraneo, domandando vendetta ed annunziando la sventura, che lo spettatore vedrà accadere nel dramma; così nel *Tancredi* del conte di Camerano, nell'*Acripanda* di Antonio Decio. nella *Semiramide* di Muzio Manfredi, nella *Dalida* del Groto, ecc. Specialmente questa *Dalida* mostra l'influenza dell'*Orbecche* ed un'esagerazione dello spirito in questa contenuto.

Luigi Groto, d'Adria, era una meraviglia del suo tempo; nato il 7 settembre 1541, ad otto anni perdette la vista, onde lo si chiamava il Cieco d'Adria. Nondimeno si procurò, senza poter leggere e scrivere egli stesso, una notevole erudizione e spiegò in una breve vita una larga attività letteraria. Prendeva parte ai divertimenti di società, sonava e cantava; non rimase inaccessibile neppure all'amore od almeno lo cantò ne' suoi versi. Viaggiò più volte ed a cavallo, dedicò i suoi servigi alla patria Adria e ne fu ad ogni occasione l'oratore ufficiale. Quando, nel 1585, gli Accademici Olimpici di Vicenza rappresentarono sul famoso teatro edificato dal Palladio l'*Oedipus* di Sofocle nella traduzione di Orsatto Giustiniani, il cieco Groto sostenne molto acconciamente la parte di Tiresia. Nel medesimo anno ammalò a Venezia e morì il 13 dicembre. Delle molte sue opere le drammatiche soprattutto gli procacciarono gloria, le tragedie *Dalida* ed *Adriana*, le commedie *L'Emilia*, *Il Tesoro* ed *Alteria*, ed i drammi pastorali *Il Pentimento amoroso* e *Calisto*. La *Dalida*, pubblicata nel 1572, è molto anteriore a quest'anno, è, secondo l'attestazione della dedica, il primo lavoro del Groto, scritto « in sulle porte della sua fanciullezza »: egli la avrà però rimaneggiata più tardi.

Tutto il primo atto è occupato dal dialogo fra l'ombra del re Moleonte, la Morte, che appare in forma di scheletro colla falce, e la Gelosia. Il primo è sdegnato, perché suo nipote Candaule, il cui regno della Battriana egli usurpava, lo ha ucciso e gli ha sedotto e sposata la figlia Dalida, mentre già prima aveva presa in moglie Berenice, figlia del re dell'India. Ma queste tetre appa-

rizioni dal mondo di là ritornano ancora nella tragedia del Groto anche dopo, la Gelosia nella quarta scena del secondo atto e l'ombra di Moleonte nella seconda del quarto, accompagnando con giubilo la narrazione del martirio di sua figlia.

Dalla leggenda del re di Lidia Candaule il poeta ha derivato solo questo nome per il suo re della Battriana ed inoltre l'idea, che sua moglie si serva del confidente di lui per punirlo. Ma i motivi sono diversi. Il segretario Besso, che è a parte del segreto del secondo matrimonio del suo signore con Dalida, pieno di ardente amore per la regina Berenice, rivela tutto a questa. Presa da feroce gelosia, concede al segretario l'adempimento de'suoi desiderî come premio dei servigî che presta alla sua vendetta. Mediante un raggiro mette nelle sue mani Dalida e i due bambini di questa ed ella uccide gli innocenti con una trovata della più raffinata barbarie: lega la madre, la costringe a brandire il pugnale e le guida la mano a ferire tormentosamente i suoi propri figli ed infine ad ucciderli. Indi imbandisce come cibo al re la madre ed i figli. Frattanto anche Candaule ha appreso il fallo di Berenice col segretario, ha ucciso questo e vuole fargliene vedere il capo; ma dinanzi all'operato di lei vede annullata la propria arte. Al tremendo banchetto re e regina si avvelenano reciprocamente collo stesso mezzo. Così il Groto ha qui superato il *Thyestes* di Seneca; i due ultimi atti non sono che sfrenate atrocità, che riempiono anche il lettore di orrore e di nausea e, come spesso accade, tra questa smania di crudeltà si mescolano anche tratti lascivi. Con tutto ciò il poeta mostra innegabilmente nella tragedia attitudini drammatiche; nei primi atti rappresenta gli affetti con maggiore verità e naturalezza, che gli altri tragici di quel tempo, il diabolico amore del segretario, che lo trascina irresistibilmente al delitto, la gelosia della regina, che divampa improvvisa, la profetica tristezza di Dalida, quando entra nel palazzo senza sapere che cosa la minacci. Il sentenzioso ed il rettorico apparisce meno; persino il consigliere del re è sopportabile, parla spesso con vera saggezza ed efficacia. Solo i discorsi sono certo anche qui tirati troppo per le lunghe e la tragedia ha raggiunto, quantunque il numero delle scene non sia grande, una sproporzionata estensione.

Questa prolissa loquacità domina in grado ancor più alto nell'*Adriana* del Groto, dove inoltre si manifesta una costante ricerca di giochi di parole e di paragoni artificiosi, che sono spesso di un

incredibile barocchismo. In tal modo l'autore indarno si sforzava di rappresentare più teneri sentimenti, che non sapeva esprimere in altro modo. L'*Adriana*, pubblicata nel 1578, ma, secondo la dedica della *Dalida*, già compiuta nel 1572, tratta la storia dei due amanti infelici Romeo e Giulia, trasferendo la scena in Adria ed in un tempo molto remoto e dando ai protagonisti i nomi di Latino ed Adriana. Una rivalità di famiglie nobili è trasformata in una di re e principi, poiché la tragedia di quel tempo doveva sempre aggirarsi in quest'alta sfera. Ad un paragone collo Shakspeare non si doveva affatto pensare. Il Groto attinse alla nota novella del Bandello (II, 9); del pari la letteratura novellistica porse allora abbastanza spesso la materia per le tragedie; il Giraldi la prese per sette delle sue, come vedemmo, dai suoi stessi *Ecatommiti*. Fra i racconti del Boccaccio era sempre soprattutti preferito quello di Ghismonda e Guiscardo; vi si vedeva un quadro singolarmente tragico della passione e già il Pistoia lo aveva drammatizzato alla sua goffa maniera. Nella seconda metà del sec. XVI ne apparvero tre altre elaborazioni, la *Gismonda* di Girolamo Razzi (1569), il *Tancredi* del conte di Camerano ed un altro *Tancredi* di Pomponio Torelli (1597).

Federigo Asinari, conte di Camerano, da Asti, nato nel 1527, morto nel 1576, era uomo di corte ed ufficiale; la sua tragedia fu per la prima volta stampata a Parigi nel 1587 sotto il titolo di *Gismonda* e come opera di Torquato Tasso; nell'anno seguente di nuovo a Bergamo col suo giusto titolo e col nome del suo autore. L'Asinari, il quale talvolta attinge parola per parola dalla novella del Boccaccio, come, per es., nel lamento di Gismonda alla vista del cuore, ha voluto render quella più onesta e più ragionevole, ma ne andò perduta la verosimiglianza. Il principe Tancredi stesso darebbe volentieri in isposa sua figlia Gismonda a Guiscardo, verso il quale ha degli obblighi per la difesa del paese, ma non lo può per motivi politici; egli la ha promessa al vecchio re di Sicilia per acquistarne l'appoggio contro un potente nemico. Gismonda e Guiscardo si sono sposati segretamente, onde nasce una rassomiglianza colla favola dell'*Orbecche*. Quando il principe lo sa, vede bensì attraversati i suoi piani, ma non ha nessuna ragione per inferocire così ciecamente. Per motivare la morte di Guiscardo, l'autore finge che una legge del paese condanni colui, che all'insaputa del principe e del senato si unisca ad una principessa. Ma

che c'entra la storia del cuore strappato? Questo non è già un supplizio legale. Quando poi Gismonda si è uccisa, Tancredi, disperato, con un paio di forbici si cava gli occhi, tutti e due insieme, il che era possibile, perché si servì proprio di forbici. Il dotto coro, avuta la notizia, molto saviamente osserva: « Fia dunque divenuto un nuovo Edipo ».

Si portava a cielo la tragedia greca, ma quanto poco se ne intendeva la semplice sublimità! Il modo, in cui si elaboravano gli originali greci, mostra meglio che tutto, che in quel tempo mancava il sentimento del tragico. Così l'*Oreste* del Rucellai, così le tragedie del Dolce; tuttavia queste non arrivano ancora nella deformazione al punto cui l'*Edippo* di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Era nato a Sutri, di bassa estrazione; la sua traduzione in ottave delle *Metamorfosi* d'Ovidio (1561) raccolse molto plauso; visse dei proventi della sua penna per lo più a Venezia, più tardi a Roma, ove deve esser morto nella miseria dopo il 1566. La tragedia fu rappresentata dapprima nel 1556 a Padova, poi di nuovo a Vicenza nel 1565. Colle sue volgari mutazioni ed aggiunte, coi suoi versi barcollanti ed aridi l'Anguillara ha spogliato l'opera di Sofocle di tutta la sua grandezza; giustamente il D' Ovidio designò il lavoro quale una goffa parodia. Tutt'al più nel III atto le scene, ove l'eroe viene a conoscere il suo delitto, hanno ancora qualche cosa della loro commovente efficacia; ma questa è interamente distrutta dai due ultimi atti, che consistono quasi soltanto di cattivi racconti. Un gentiluomo della corte informa con comoda prolissità della pena, che Edipo ha inflitto a sé stesso, un primo ed un secondo messo successivamente del dissidio scoppiato fra Eteocle e Polinice, di tutto ciò che da ambe le parti è accaduto in preparazione della lotta e come il generale e l'ammiraglio abbiano già colle galere cominciata la battaglia. Indi segue al principio del quinto atto la conchiusione della pacé tra i fratelli in forma di contratto regolare colle sue formalità giuridiche e da capo un'interminabile narrazione della morte di Giocasta, narrazione fatta da una dama di corte, una principessa d'Andro, cui il coro si rivolge coi titoli di *madama* e di *signora principessa* e che riferisce esattamente tutto ciò che dissero la regina e sua figlia Ismene, discorsi di impareggiabile sciocchezza. L'Anguillara ha già, come più tardi i tragici francesi, introdotto nella materia classica condizioni della vita di corte del suo tempo, anacronismi, che qui,

dato lo spirito così specificamente antico della favola, riescono proprio singolarmente ridicoli.

La tragedia del grande poeta della tarda rinascenza, il *Torrismondo* di Torquato Tasso, ha un'azione inventata dall'autore stesso, ma che si fonda su quella dell'*Oedipus*. Il frammento di un primo abbozzo è del gennaio 1574; il lavoro fu compiuto solo nel dicembre 1586, mentre il poeta, dopo il triste tempo della sua reclusione di S. Anna, dimorava a Mantova, e fu pubblicato per la stampa nel 1587. L'originalità del Tasso sta in altri campi della poesia; nella tragedia la si cercherebbe indarno; con poca abilità e poco tatto egli seppe giovarsi dell'antico e collegarlo a quello che aggiunse. Vi abbiamo un oracolo, come nel modello greco, cioè una profezia di certe ninfe, le quali predicono che la figlia, nata al re di Gozia, sarebbe stata la rovina del regno e del fratello. All'insaputa della madre, il re la fa scambiare con un'altra bambina e la manda oltre il mare; dei pirati la rapiscono e la portano alla corte di Norvegia, dove è adottata dal re del paese. Queste son cose vecchie di molti anni. Germondo, re di Svezia, si innamora della principessa norvegiana Alvida, ma non può aspirare alla sua mano, perché vive in sanguinosa inimicizia colla stirpe di lei, ed in suo luogo la chiede in isposa un suo amico, il giovane re di Gozia, Torrismondo. Alvida crede di esser moglie di quest'ultimo; egli finge di voler celebrare le nozze solo in patria; ma durante il viaggio sono gettati su di un'isola solitaria; l'amore vince in lui la ragione ed egli fa sua quella che doveva esser moglie del suo amico. Ora Germondo apparisce in Gozia. Un savio consigliere viene nel pensiero di dare all'innamorato re di Svezia, in cambio della sua Alvida, la sorella di Torrismondo, Rosmonda, come se si trattasse solamente di procurargli una moglie. Di più codesta pretesa Rosmonda rivela a Torrismondo, come ella non sia affatto sua sorella e segue il riconoscimento alla stessa maniera che in Sofocle. Torrismondo interroga un indovino, il quale spiattella delle fandonie incomprensibili, fa venire il servo, che aveva portata via la bambina e per caso giunge proprio anche un messaggiero colla notizia della morte del re di Norvegia, e questo messaggiero è appunto colui, che, un tempo pirata, aveva rapito la fanciulla. Essa era Alvida; così Torrismondo è perfido verso il suo amico ed incestuoso senza colpa, come Edipo. Ma ben diverso è l'effetto. Che cosa sono queste ninfe che predicono il futuro ad un

re di Gozia? Che cosa è questo indovino, la cui sapienza penetra i segreti degli uomini? Queste cose hanno tutt' al più ancora qualche significato per il superstizioso e non hanno nulla della solenne e religiosa realtà dell'antico oracolo e dell'antico veggente. Che cosa è questo fato, questa ineluttabile predestinazione di delitti e di infelicità per lo spettatore moderno? In generale, chi crede a questa storia avventurosa, che il poeta si è inventata, mentre Sofocle trattò un' antica terribile leggenda a base morale religiosa? Né la catastrofe è così fulminante, non è una caduta dalla felicità nella miseria. Torrismondo si trovava già prima in una condizione penosa, ed egli anzi cerca via di uscirne alla meglio, pretende da Alvida che accetti la sua nuova posizione di sorella e sposi Germondo malgrado ciò che è accaduto. Ella la pensa più nobilmente, tiene tutto per un inganno, si crede tradita dall'amato e si uccide, dopo di che anch'egli si toglie la vita.

Alvida, che vede in Torrismondo suo marito, che giudica abbandono l'angoscia della coscienza di lui e diviene vittima del proprio amore, è l'unica figura non del tutto sbagliata. Nel resto la tragedia ha le stesse pecche delle altre del tempo, la prolissità, il dialogo impacciato, il continuo ristagno dell'azione, la cattiva connessione delle scene. Torrismondo racconta al suo consigliero, che cosa è accaduto fra lui, Germondo ed Alvida, in uno sproloquio di più che trecento versi con molti fronzoli rettorici, ed in forma ampollosa con begli ornamenti, metafore e paragoni parlano tutti nella tragedia, anche la nutrice, il consigliere, i servi. Il poeta non si trasporta nella posizione dei personaggi che rappresenta, tratta i loro discorsi così freddamente come un tema, nel quale debba mostrare l'arte sua; egli fa parlare, come più tardi designò calzantemente la cosa il Corneille, gli uomini non da uomini, ma da poeti. Si parla dell'amore irresistibile di Germondo, e Torrismondo descrive la potenza dell'amore in generale, narra della tempesta, che lo gettò sull'isola solitaria, e ne spiattella una descrizione molto più diffusa che quella di Virgilio.

Reboante ampollosità mescolata con arida prosa, si diffonde sempre più, conforme al gusto generale del tempo, nella tragedia alla fine del secolo XVI. Il colmo sotto questo rispetto raggiunge forse l'*Acripanda* di Antonio Decio da Orte (1591). Per il contenuto il lavoro appartiene a quelli del genere dell'*Orbecche* e della *Dalida*, che cercano l'effetto nell'orribile. La scena è a Menfi.

Ussimano, re d' Egitto, innamorato di Acripanda, figlia del re di Libia, ha ucciso sua moglie Orselia, ed ha sposato quella, che non sa nulla dell'omicidio. Ma un figlio di Orselia, esposto, è rimasto in vita; educato dall'avo, divenuto re di Arabia, viene a vendicare la madre e vince Ussimano. Acripanda finalmente apprende dalla nutrice il segreto; tuttavia dà follemente in mano al re di Arabia i suoi figliuoli gemelli, preteso pegno di pace. Egli li uccide nella solita maniera terribile con lunga tortura ed il messo racconta alla madre tutto il procedimento; si portano in un panno grondante sangue le membra dilaniate ed ella le guarda e si affaccenda con lunga e raccapricciante fatica a ricercare e mettere insieme le singole parti. Alla sepoltura si uccide lei stessa, precipitandosi nella fossa dei figli. Ma non basta: appare il vincitore, fa dissotterrare il cadavere, lo fa trascinare per le strade e portarlo deformato al re; che cosa accada di questo, non ci è detto. Il re d'Arabia piange ancora sulla tomba della propria madre e fra selvaggie rapine, incendi, omicidî, Menfi è distrutta.

Certo l'autore riteneva uno splendido squarcio la relazione della battaglia, che fa il messo nel secondo atto, coi suoi paragoni, le sue descrizioni, le esclamazioni, i giochi di parole: questo guerriero è così gravemente ferito, che a fatica può parlare e viene con un incarico importante ed urgente alla regina per la difesa della città; ma prima di eseguirlo, tiene il suo discorso di un dugentoquaranta versi. Nel terzo atto la nutrice vuole svelare alla regina il segreto dell'uccisione di quella che l'avea preceduta e del salvamento del figlio di questa; prima però descrive con prodigiosa minuzia voluttuose scene d'amore, che avevano pur avuto luogo fra la regina stessa e suo marito, prima che egli la sposasse, e questa si compiace delle procaci memorie, fa eco alle ciarle della vecchia ed aggiunge nuovi colori. Del pari si svolge con ogni possibile sfoggio di rettorica il seguente racconto, come il re abbia ucciso la prima moglie e quindi un bambino non ancor nato; il discorso della regina morente è inesauribile per sempre nuovi giochi di antitesi, proprio al modo del teatro spagnuolo. Esempî classici ed anche biblici sono citati in grande abbondanza dai personaggi, che qua e là, spesso abbastanza inopportunamente, hanno sulle labbra parole ed interi versi del Petrarca.

Uno stile più dignitoso ed una più pura efficacia drammatica trovò Bongianni Gratarolo da Salò sul lago di Garda nel suo *Astia-*

natte (1580), essendosi di nuovo strettamente attenuto ad un originale classico. L'autore volle semplificare la doppia azione delle *Troadi* di Seneca e prese ad argomento dell'opera sua soltanto la morte di Astianatte ed i pianti di Andromaca, mentre si giovò del restante per un'altra tragedia, la *Polissena*. Ma poiché così la materia non bastava, dovette aggiungere altre invenzioni ed in ciò, come al solito, non fu felice; le sue aggiunte sono espedienti per tirare in lungo l'azione, mentre essa perde in verosimiglianza ed interesse. Ma dove segue più davvicino Seneca, nel secondo e nel quarto atto, sa esprimere con vera eloquenza il dolore della madre, trova in parte bei versi, arricchisce in qualche luogo l'originale di tratti efficaci e riproduce ciò che questo aveva di buono, in maniera del tutto diversa dal Dolce.

Muzio Manfredi da Cesena, il quale visse alla corte di Ferrante II Gonzaga a Guastalla e nel 1591 si trovava a Nancy come segretario di Dorotea di Lorena, duchessa di Braunschweig, fu colla sua *Semiramide* (1593) il primo autore drammatico, che si provasse nella storia della regina babilonese, e la sua concezione è per il tempo caratteristica. Una madre, che vuole sposare il proprio figlio, sembrò più tardi troppo orribile per esser portata sulla scena; il Crébillon ed il Voltaire fecero che Semiramide si innamorasse del figlio senza conoscerlo; nel Manfredi ella appare infiammata della colpevole passione, come nella leggenda; ciò che ripugna alla natura, l'inumano, gli pareva tanto più tragico. Ed il Manfredi rende l'azione ancor più terribile aggiungendo motivi tratti dall'*Orbecche*. Non gli basta di introdurre nella tragedia un'ombra sola sitibonda di vendetta; a Nino, che agita la fiaccola accesa nel Flegetonte, segue con un'altra fiaccola lo spirito di Mennone, il primo marito della regina, al quale ella fu già tolta da Nino. Nino, il giovane, figlio di Semiramide, ha sposato segretamente una Dirce e ne ha avuto due figli. Ciò deve essere rivelato alla regina, volendo ella sposare il figlio e dare Dirce in moglie al generale Anaferne. Per le esortazioni del sacerdote Beleso ella si finge, come Sulmone nell'*Orbecche*, calmata e riconciliata e poi proditoriamente uccide Dirce ed i bambini. Per giunta Nino viene anche a sapere, che, se egli aveva orrore dell'incesto, da lungo tempo viveva in esso senza saperlo: Dirce era sua sorella. Egli trafigge la madre e poi sé stesso dinanzi ai cadaveri dei suoi cari. Si è vantato lo stile del Manfredi, perché evita per lo più gli artificiosi adorna-

menti e perché sa abilmente spezzare lo sciolto; ma egli non conosce la lingua della tragedia. In luogo della viva espressione delle passioni, che forse potrebbero spiegarci tali delitti, abbiamo un dibattere del *pro* e del *contra* in lunghi discorsi, nel primo atto se Semiramide possa o meno sposare il figlio, nel secondo se Dirce debba o no avere paura, nel terzo se Semiramide debba prender vendetta o no. Nella *Dalida* pur si vede almeno il furore, che spinge alle atroci azioni. Nella tragedia del Manfredi anche la punizione di Semiramide, la sua uccisione per opera dello stesso suo figlio non è l'atto momentaneo della passione, ma il risultato della discussione e della ponderazione.

La *Merope* del Torelli, l'ultimo componimento, di cui dobbiamo qui occuparci, mostra nel contenuto meno della *Semiramide* il falso indirizzo del gusto del tempo, ma invece più le sue esagerazioni nella forma. Pomponio Torelli, conte di Montechiarugolo, da Parma, nato nel 1539, morto nel 1608, era per parte di madre nipote di Gianfrancesco Pico; pubblicò poesie italiane e latine, cinque tragedie: la *Merope,* il *Tancredi*, la *Galatea*, la *Vittoria*, il *Polidoro*, e lasciò inediti molti lavori eruditi. Nel *Tancredi* (1597) si giovò della tragedia del conte di Camerano, ne soppresse le maggiori inverosimiglianze e diede alla chiusa un nuovo indirizzo: in Guiscardo, che non viene mai sulla scena, si riconosce, dopo la sua precipitata uccisione, appunto quel Guglielmo, figlio del re di Sicilia, al quale Tancredi aveva destinato in moglie la figlia; il principe stesso si fa monaco. Questa tragedia è, come quelle del Trissino e del Rucellai, senza divisione esteriore in atti, alla foggia greca; del pari la *Merope*, che apparve nel 1589. Anche per questa materia il Torelli aveva dei predecessori in Antonio Cavallerino col suo *Telefonte* (1582) ed in Giambattista Liviera col suo *Cresfonte* (1588).

Il Torelli si attenne nelle cose principali più vicino al racconto di Igino che i posteriori ed avrebbe così avuto meglio la possibilità di accostarsi alla perduta tragedia di Euripide, se non avesse sciupato tutto con invenzioni piccine nei particolari. Il suo Telefonte si spaccia da sé stesso per l'uccisore del figlio del re, onde restano evitate le inverosimili complicazioni (come nel Maffei e nel Voltaire); ma per trovar fede alla menzogna, l'autore ha escogitato una banale storia d'amore, mediante la quale Telefonte sarebbe giunto in possesso di un segno di legittimazione. Polifonte al ricevere la

lieta novella della morte del pericoloso giovinetto, ha comandato il più stretto segreto; ma tuttavia un paggio, Lisandro, ha ciarlato e rivelato a Merope la pretesa uccisione del figlio. Un oracolo di Apollo aveva promesso a Telefonte, che egli troverebbe riposo sul trono dove suo padre rendeva pubblicamente giustizia; ora egli vi si siede e si addormenta; ma vi ha una prescrizione che nessuno all'infuori del re possa adagiarvisi, pena la vita. Così si offre la più bella occasione di ucciderlo senza urtare la legge; e la nutrice se ne giova e chiama Merope a tale scopo. Ma a questa non basta uccidere nel sonno l'assassino di suo figlio; vuol prima torturarlo un poco, lo fa legare e destare, onde segue il riconoscimento.

Secondo il sentimento moderno il Torelli non poteva ammettere che Merope avesse sposato l'usurpatore e l'uccisore di suo marito, come faceva in Igino; presso di lui il matrimonio sta ancora per conchiudersi, nel che lo seguirono il Maffei ed il Voltaire. La regina si è riservata dieci anni di tempo; Polifonte, occupato in continue guerre, ha aderito, ma ora, passati i dieci anni, e per amore e per ragione di stato insiste, affinché la promessa abbia compimento. Merope vuole uccidersi; poi risolve di adattarsi all'apparenza e di ammazzare il tiranno nella notte del matrimonio. Ciò è prolissamente trattato nei primi atti, sicché rimane troppo poco spazio per il vero nocciolo della favola. Strana è poi alla fine l'inaspettata sensibilità della dama per questo malvagio Polifonte, col cui capo troncato ella viene in iscena e di cui, come di amante fedele e aggraziato, ella piange la morte, insieme con quella del marito; certo il poeta ha aggiunto questo tratto infelice, perché una chiusa lieta non gli sembrava conveniente alla tragedia. Egli non intese ciò che la materia aveva di più interessante; Merope non riceve sulla scena la notizia della morte del figlio; non ascoltiamo direttamente gli scoppî del suo dolore, ma invece le lamentazioni di un cortigiano Gabrio e della nutrice, la quale narra come la regina si avvoltolasse convulsamente priva di sensi sul letto e come fosse richiamata in sé con acqua ed aceto di rose.

Anche qui sono numerose le reminiscenze letterarie, parole e versi di poeti classici e del Petrarca. Merope lamenta: *Rotta è l'alta colonna*, ed il coro le chiede: *Deh, perché innanzi tempo ti consumi?* La regina fantastica sul suo morto marito, come sul suo *bel sole* e sul *vivo mio sol*, al pari che Vittoria Colonna. La vec-

chia nutrice dice dei denti della sua signora oppressa dal dolore e già parecchio avanti negli anni, che essi avrebbero tolto il pregio alle più fine perle dell'oriente; chiama i Messeni privati del loro re « un fiume senz'acqua e senza gemma anello ». Tali goffaggini si trovano in quantità. Il Giraldi ed altri avevano per questa parte predicato indarno; essi stessi peccavano contro le loro migliori teorie. In mancanza della forza e del calore interni, i falsi ornamenti esteriori prendono il sopravvento nella tragedia, come in tutte le forme della letteratura.

XXX.

La Commedia.

L'Ariosto fu il primo a comporre delle commedie regolari italiane secondo il modello degli antichi; la *Cassaria* ed i *Suppositi* sono, come abbiamo veduto, del 1508 e del 1509. Quattro anni dopo, il 6 febbraio 1513, ebbe luogo alla corte d'Urbino quella splendida rappresentazione della *Calandria* del cardinal Bibbiena, che fu descritta dal Castiglione nella sua lettera a Lodovico da Canossa.

La *Calandria* deriva dai *Menaechmi* di Plauto il motivo della somiglianza di due gemelli, la quale provoca comici scambi. Una predilezione tutta speciale si aveva allora per i *Menaechmi*; fra tutte le commedie antiche, che erano rappresentate, essi sono quella che è più di frequente menzionata; ma il Bibbiena rese l'argomento più piccante, dando ai due fratelli sesso diverso. Lidio e Santilla, separati l'uno dall'altro alla presa di Modone per i Turchi e gettati pel mondo, si trovano di nuovo insieme a Roma senza saperlo. Santilla va vestita da uomo e si fa chiamare col nome

del fratello, che crede morto, Lidio; come tale, ella deve sposare la figlia del suo benefattore Perillo. D'altra parte il vero Lidio ama la dama romana Fulvia e vestito da donna la visita sotto il nome di Santilla. Il marito di Fulvia, Calandro, si invaghisce di questa falsa Santilla, e Fulvia, che vuol di nuovo allettare a sé il suo Lidio, si volge per errore al falso Lidio (Santilla): così l'uomo corre dietro all'uomo, la donna alla donna. Il nome Calandro tradisce la derivazione di questa figura dal piacevole Calandrino boccaccesco. Come questi dagli allegri pittori Bruno e Buffalmacco, così Calandro è beffato dal servo di Lidio, Fessenio, un tipo originale, pieno di spirito pronto e di sereno buon umore. Egli è in apparenza entrato al servigio di Calandro per meglio aiutare nella casa stessa il suo giovane padrone e dà a bere ogni possibile frottola al vecchio stolto, che spera da lui l'adempimento de' suoi desiderî, infine lo impacca in un baule, facendogli credere di portarlo così all'amata, alla quale deve sostituirsi una sudicia meretrice, ed ha cammin facendo con lui le più amene avventure. Certo tutto ciò si riduce a buffonate, ma queste sono rappresentate con una tale rapidità, che non ci si può sottrarre all'impressione comica.

Fulvia, vestita da uomo, va a cercare il suo Lidio ed invece di questo coglie Calandro al fianco della creduta sua bella. Poi Calandro insieme coi fratelli della moglie è a sua volta in procinto di sorprendere Lidio con Fulvia; ma intanto è avvenuto il riconoscimento dei gemelli e Santilla può salvare il fratello, prendendone prontamente il posto. Santilla deve ora sposare il figlio di Fulvia, Flaminio, e Lidio prenderà in moglie invece di questa la figlia di Perillo. Ma che cosa sarà di Fulvia? Certo Lidio la consolerà ancora anche dopo; con siffatte relazioni non si badava tanto per il sottile. L'argomento è immorale da capo a fondo, ed altamente indecenti sono molte particolarità, che devono servire a destare il riso. Il Castiglione dice che nella rappresentazione furono mutate alcune scene, « che forse non si potevano recitare ». Ma saranno state quelle che oggi ci sembrano le più scandalose?

L'autore non ha usato grande arte nel porre in iscena le sue facezie; furono osservate anche alcune forti inverosimiglianze specialmente alla fine, nel salvamento di Lidio. Ma il dialogo è naturale e vivace per il rapido alternarsi dei personaggi che parlano; lo studio delle novelle comiche del Boccaccio è manifesto; in certi

luoghi più serî, specialmente in alcuni monologhi, lo stile è più ricercato, di nuovo alla maniera del Boccaccio, ma di quelle parti, che in lui meno ci piacciono.

Autore della *Calandria* fu Bernardo Dovizi, nato il 4 agosto 1470 a Bibbiena. A Firenze si accostò ben presto a Giovanni, figlio di Lorenzo de' Medici, lo seguì nell'esiglio ed alla corte romana, dove fu da Giulio II adoperato in affari politici. I suoi abili intrighi devono avere in buona parte determinata l'elezione di Giovanni a pontefice (Leone X). Leone si mostrò riconoscente al suo vecchio seguace, lo creò tesoriere ed il 23 settembre 1513 cardinale; il Dovizi fu poi legato presso l'esercito pontificio nella guerra contro Urbino e nel 1518 legato in Francia. Ritornato alla fine del 1519 morì improvvisamente un anno dopo (il 9 novembre 1520) e si sospettò che Leone X lo avesse fatto avvelenare, perché mirasse ambiziosamente al papato. Il Bibbiena era un abile politico ed insieme un amico della vita allegra, qualità quest'ultima che non meno della prima lo rendeva accetto a Leone; organizzava feste di corte, ammaestrava al papa i buffoni, di cui questi si dilettava e, ciò ch'era meglio, amava l'arte, era un protettore di Raffaello, che ne dipinse il famoso ritratto. Quando scrisse la *Calandria*, non si trovava ancora in posizione così elevata; ma anche dopo non tolse il suo favore a quell'opera del suo bizzarro ingegno, e nel 1518 la commedia fu recitata nel Vaticano nelle stanze dell'autore, di nuovo con grande pompa, con decorazione di Baldassare Peruzzi. Papa e cardinali risero degli scherzi indecenti di Fessenio, della serva e del negromante, come un anno dopo degli equivoci contenuti nel prologo ai *Suppositi* dell'Ariosto.

Come per lo addietro, l'osceno era considerato quale ingrediente necessario dell'arte comica, epperò è sparso per tutta la letteratura drammatica faceta del secolo XVI. Il Machiavelli nel prologo alla *Clizia* esprime l'intenzione di evitare l'indecenza e crede anche di esservi riuscito. Qualche cosa da far ridere ha pur dovuto introdurla; già sono degl'innamorati che pone in iscena, ma ciò che vi potrebbe essere di scandaloso è, secondo lui, detto in modo che le donne presenti possono ascoltarlo senza arrossire. Or bene, si legga la *Clizia* e si vedrà che le dame di quel tempo non arrossivano tanto facilmente. Anche nella *Mandragola* del Machiavelli l'argomento è molto scabroso, anzi più scabroso di qualunque altro. La corruzione, che vi è dipinta e della quale si rideva, ci appa-

rirebbe ributtante, se in quella commedia, la più importante ed originale del secolo XVI, non ci affascinasse la profondità e la verità del quadro di costumi e dei caratteri.

Il Machiavelli scrisse la *Mandragola* dopo la perdita del segretariato, quindi al più presto nel 1512; ne pone l'azione nel 1504, secondo un'indicazione della scena prima del primo atto. Callimaco è venuto da Parigi, dove è vissuto per vent'anni fin dalla sua fanciullezza, a Firenze per vedere Lucrezia, la moglie di Nicia, che ha udito decantare come un miracolo di bellezza e di virtù (1): la guarda e subito se ne innamora, e vuol subito possederla. Negarsi il soddisfacimento di un tal desiderio è per lui come morire; la passione non conosce riguardi, non si arretra dinanzi a nessuna difficoltà: « A me bisogna tentare qualche cosa, sia grande, sia pericolosa, sia dannosa, sia infame; meglio è morire che vivere così ». Egli non ha neppure la pazienza di aspettare. Ci ritornano alla memoria gl'innamoramenti per sentit'a dire, così frequenti nei romanzi del medio evo; ma nella *Mandragola* è l'aspirazione alla più alta meta del godimento, che spinge l'uomo ad impadronirsi del bene, che gli fu decantato. Di rado la passione sfrenata fu rappresentata con maggiore vivacità che quivi dal Machiavelli: nessuna traccia della solita rettorica; non ascoltiamo il lamento dell'amante languido, ma sempre il grido potente della sensualità, che non soddisfatta vuole la morte (IV, 4): « Se questo fosse (cioè se qualche cosa interrompesse il suo disegno), e' sia l'ultima notte della vita mia; perché o mi getterò in Arno, o io mi appiccherò, o io mi getterò da quelle finestre, o io mi darò d'un coltello in su l'uscio suo; qualche cosa farò io, perché io non viva più ». Ed a questo punto non ha ancor detto una parola a Lucrezia.

Messer Nicia Calfucci è uno stolto diverso da Calandro (2); non è soltanto uno sciocco buffonescamente semplice come quest'ultimo, ma fa l'uomo d'importanza, è dottore in legge, ha un'alta opinione

---

(1) La situazione è dunque suppergiù la stessa che quella di Lodovico con Beatrice, la moglie di Egano, nel *Decameron*, VII, 7.

(2) Nelle *Lettere del Machiavelli*, p. 410, Battista della Palla scrive al Machiavelli (26 agosto 1520): « A S.ta Maria in Portico (cioè al Bibbiena) feci la imbasciata del suo Calandro e vostro Messer Nicia; risponde cortigianerie, come gli è usato ». Pare dunque che il Machiavelli avesse fatto al Bibbiena il complimento di dirgli che da Calandro aveva imparato qualche cosa per il suo Nicia.

di sé, crede che nessuno possa coll'apparenza del sapere ingannare lui, il dotto, e resta tanto meglio ingannato; poiché, appena soltanto ode il latino, rimane edificato senza intenderne nulla. Ligurio, il parassita, ordisce il piano. Nicia e sua moglie indarno si desiderano da sei anni figliuoli; Callimaco fa da medico ed ordina a Lucrezia una pozione di mandragola; ma, egli dice, questo rimedio costa la vita all'uomo che primo si avvicina alla donna dopo che ella l'ha preso. Un monello di strada deve essere spinto a forza a torcere sopra di sé questo pericolo e ci si può imaginare, chi sarà il monello. Messer Nicia ha i suoi scrupoli, ma sentendo che il re di Francia e molti altri gran signori hanno fatto lo stesso, si accontenta. Ligurio ha colto il marito dal lato della stoltezza; donna Lucrezia non può ingannarla per tal via, ma la coglie approfittando della sua pietà. Ella è pura ed onesta; chi la potrà indurre ad acconciarsi a tali pretensioni? « Il confessore » dice Ligurio; e Callimaco: « Chi disporrà il confessore? » — Ligurio: « Tu, io, i danari, la cattività nostra, la loro ». — Nicia: « Io dubito, non che altro, che per mio detto la non voglia ire a parlare al confessore ». — Ligurio: « Et anche a codesto è rimedio ». — Callimaco: « Dimmi » — Ligurio: « Farvela condurre dalla madre ». — Questo rapido dialogo getta un vivo sprazzo di luce sulle condizioni famigliari.

Il confessore è fra Timoteo. Ligurio dapprima prova con un altro disegno finto se egli sia uno di quelli che patteggiano colla propria coscienza e, poi che lo ha trovato secondo il suo desiderio, viene fuori col suo vero piano. Fra Timoteo ha una certa ripugnanza; ma vince la considerazione dei vantaggi ed egli non è imbarazzato nel trovare motivi di religione, coi quali persuadere Lucrezia al peccato. La bontà e l'onestà dell'indole di lei oppone energica resistenza; ma la madre appoggia il frate ed infine Lucrezia, vedendo come sia abbindolata, cede: « Poiché l'astuzia tua e la sciocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessore m'hanno condotta a far quello, che mai per me medesima avrei fatto, io voglio giudicare che e' venga da una celeste disposizione, che abbia voluto così ..... » Ciò ella dice a Callimaco, quando questi le si dà a conoscere e le confessa il suo amore. La comicità raggiunge per lo spettatore il suo colmo, quando alla fine il marito ringrazia l'amante di sua moglie del servizio, che, sotto le spoglie di medico, gli ha reso.

L'azione ed i personaggi sono interamente moderni, figure ed avvenimenti reali, quali amava disegnare la novella. L'azione è bensì artificialmente ordinata, è un intrigo nell'interesse di un amante, come nelle commedie dell'Ariosto e di tanti altri. Ligurio fa la parte, che altrove tocca al servo astuto. Ma Ligurio è una testa fina; egli non calcola su di una stoltezza inverosimile, ma sulle vere debolezze e sui veri istinti degli uomini, vi fabbrica sopra il suo piano, la cui esecuzione porge così a questi caratteri occasione di esplicarsi con vivacità, sicché la semplice favola si trasforma nel più importante quadro di costumi. Perciò a buon dritto osservò il De Sanctis che quivi la commedia di intreccio si collega colla commedia di carattere in una più alta unità.

La satira si dirige solo contro il prete, non contro Ligurio, di cui si ammira l'abilità, e non contro quello, alle cui impure intenzioni egli serve. Di questa immoralità non si aveva coscienza; tutti vi partecipavano, anche l'autore stesso; resistere alla passione imperiosa, soffocarla per riguardo alla morale erano precetti da potersi predicare nei libri; il seguirli nella vita era considerato sciocchezza e l'obbedire agl'impulsi dell'amore, che va senza esitare al suo scopo sensuale, dritto di natura, secondo il concetto difeso ed esaltato da Pietro Aretino. Callimaco si figura che per quel peccato andrà all'Inferno, ma sorridendo si conforta col pensiero della buona compagnia di tanti valorosi uomini, che laggiù troverà. Questo Callimaco gode le simpatie dell'autore e dello spettatore; che egli inganni il vecchio sciocco, è perfettamente nell'ordine delle cose, e l'innocenza di Lucrezia ci si adatta non appena ella ha raggiunto il senno necessario. Codesta seduzione dell'onestà incosciente, che a noi pare così detestabile, non era presa tanto sul serio; il marito ingannato era da lungo tempo tema prediletto della novella e diveniva ora quello di molte commedie. Ma anche la satira contro il prete non ha l'ardore di indignazione, non è il sacro sdegno di Dante, del Petrarca e dei riformatori tedeschi, è lo scherno leggiero del Boccaccio. Il monaco gesuitico non è una figura ributtante, forse per sé stesso non è cattivo diavolo; è stato sedotto da Ligurio, come dice egli stesso (IV, 6), ed è caduto nel male senza ben accorgersene. Ma rimorsi di coscienza non ne sente, tutt'al più timore di essere scoperto. La notte, che si pone in esecuzione il disegno, non dorme, ma solo per il desiderio di sapere, come siano andate le cose. Ed è caratteristico, come al

mattino passa il suo tempo; dice mattutino, legge una vita dei santi Padri, si affaccenda nella chiesa, accende una lampada, che s'era spenta, muta un velo ad una Madonna, che fa miracoli e si lamenta dei monaci, che non tengono pulita l'imagine e poi si meravigliano se la devozione manca. Questo breve monologo (V, 1) ci dipinge maestrevolmente l'ingenuità e la semplicità di una classe, che non ha esatta coscienza della sua propria corruzione e di cui Fra Timoteo è divenuto il tipo più perfetto.

Si è talvolta attribuito alla commedia del Machiavelli uno scopo più profondo di quello che egli avrà avuto. I contemporanei non vi sentirono nessun attacco distruttore contro il presente; allo scherno dei frati tutti facevano eco volentieri, specialmente Leone X, dinanzi al quale la *Mandragola* deve essere stata recitata a Roma nel 1520. Certo ai contemporanei il tutto sembrava un piacevole scherzo, e l'autore stesso voleva egli destare altro che riso? Ciò non appare in nessun luogo. Se il prologo lamenta la decadenza dell'antica virtù in causa del criticare e del berteggiare universale, questo è un luogo comune, che si legge anche in Pietro Aretino e nel Doni e la parola *virtù* non è già presa nel nostro senso, ma nel senso di valore e di ingegno.

Di fronte alla solita complessità della commedia italiana la *Mandragola* si distingue per l'unità e la semplicità dell'azione, per la grande chiarezza e la logica connessione della composizione. Talvolta però questa logica stringatezza è esagerata e diviene aridità: in alcuni luoghi si fa troppo sentire la concisione dello stile scientifico, che ammiriamo negli scritti politici dell'autore, come, per es., nella scena, in cui fra Timoteo persuade Lucrezia (III, 11) ed in cui gli argomenti della morale gesuitica esposti con tale arida astrattezza pure possono a pena raggiungere lo scopo desiderato. La lingua nella *Mandragola* e così nella *Clizia* è attinta immediatamente dalla vita, è sempre calzante ed agile nell'espressione, ricca di molti giri di frase efficaci, imaginosi e proverbiali, quale era sulle labbra del popolo fiorentino. Questo rimase sempre il pregio dei commediografi fiorentini, i quali disponevano di una vivace lingua d'uso, strumento adatto per una forma letteraria, che vuol essere lo specchio della vita sociale. Nel suo dialogo sulla lingua il Machiavelli stesso giustamente osservò, riguardo ai *Suppositi* dell'Ariosto, in quale condizione svantaggiosa si fosse trovato per questo rispetto il poeta dell'Italia settentrionale.

L'altra commedia del Machiavelli, la *Clizia*, la quale è posteriore alla *Mandragola*, non si può neppure lontanamente paragonare con questa. È una abbastanza debole imitazione della *Casina* di Plauto, spesso perfino una traduzione; l'azione è trasportata a Firenze nell'anno 1506 ed alla fine è aggiunta la scoperta della nobile origine di Clizia, affinché Cleandro possa sposarla. Il patteggiare per la fanciulla e l'amore del vecchio Nicomaco nella sua non velata brutalità riescono veramente ripugnanti; invece nella scena di dissidio coniugale colla brava madre di famiglia Sofronia non manca una migliore comicità. Inoltre il Machiavelli tradusse l'*Andria* di Terenzio. Una scipita commedia senza titolo in versi ed in metri svariatissimi, gli fu attribuita senza ragione sufficiente ed una commedia in prosa del pari senza titolo, che a lui si ascriveva, è invece, come vedremo, opera del Lasca.

Donato Giannotti scrisse una commedia mentre si trovava in una posizione del tutto simile a quella del Machiavelli, cioè egualmente nel tempo dell'ozio forzato, quando, dopo la caduta della repubblica fiorentina, viveva esigliato in campagna. Il *Vecchio amoroso*, che era finito al principio del 1536, è una libera imitazione del *Mercator* di Plauto, con molteplici adornamenti ed ampliamenti, uno dei quali, lo stratagemma dei pretesi spiriti, col quale Arrigo vuole tener lontana dalla casa la sua donna, è preso dalla *Mostellaria*. Nuova è specialmente la chiusa, simile a quella della Clizia, col riconoscimento ed il matrimonio e colla conversione e la penitenza del vecchio Teodoro. E la *Clizia* rammentano anche le violente scene domestiche fra marito e moglie, le quali sono tra i migliori luoghi della commedia insieme colla graziosa scena del getto degli aranci col suo fresco colorito locale (IV, 4). Anche la figura dell'allegro priore di S. Nicola, il quale fa che i giovani si travestano nella sua cella, è una felice trovata. Una seconda commedia del Giannotti, la *Milesia*, ha tutta la forma delle più antiche rappresentazioni di miti e di novelle, specialmente di quelle del Nardi, alle quali rassomiglia anche per il suo spirito; essa spetterà alla gioventù dell'autore.

Con arte più fine che nel *Vecchio Amoroso* vediamo usati originali classici nell'*Aridosia* di Lorenzino de' Medici. È notevole, come tra questi più antichi scrittori del teatro comico italiano se ne trovino tanti, che rappresentarono una parte nella politica; ma Lorenzino la rappresentò non tanto colla parola e colla penna del

diplomatico, quanto col pugnale. Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (nato il 22 marzo 1514) era stato il compagno ed il mezzano del duca Alessandro, suo cugino, nei dissoluti piaceri di lui, e ne fu l'uccisore il 6 gennaio 1537, dopo di che si diede alla fuga e visse a Parigi, a Costantinopoli, finalmente a Venezia, finché i sicarî del duca Cosimo lo uccisero il 26 febbraio 1548. I nemici dei Medici lo esaltarono come il Bruto toscano, che aveva liberata la repubblica dal tiranno. Egli stesso nell'*Apologia* scritta con calda eloquenza, rappresentò il suo operato come effetto di puro patriottismo. Ciò nondimeno l'esecuzione non fu degna di uno spirito elevato; egli sorprese il duca, che aveva attirato con lusinghe nella sua stanza, mentre giaceva inerme a letto, a tradimento insieme con un assassino esercitato. Nell'*Apologia* scrisse la sentenza divenuta famosa, « che i tiranni in qualunque modo e' si ammazzino, sieno ben morti ». Non è neppure ben chiarito quale sia stato il motivo dell'atto mal ponderato ed infecondo. Certo Lorenzino non era un Bruto, ma un artista, e nella sua *Apologia* seppe egregiamente atteggiarsi a Bruto. E la sua *Aridosia* è senza dubbio una delle migliori commedie italiane del secolo XVI; il dialogo vi è breve, naturale, elegante, i caratteri sono chiaramente ed acutamente disegnati, l'azione bene sviluppata. Essa fu recitata il 13 giugno 1536 in occasione delle nozze di Alessandro con Margherita d'Austria, con decorazioni di Bastiano da San Gallo, ed il Vasari assicura, che l'autore voleva già approfittare di questa rappresentazione per uccidere il duca.

Il modello principale è l'*Aulularia* di Plauto; vi sono però insieme adoperati colla più grande abilità motivi tratti dalla *Mostellaria,* donde proviene di nuovo la trovata della apparizione dei pretesi spiriti nella casa, e dagli *Adelphi* di Terenzio, onde deriva l'antagonismo dei due fratelli ed il loro diverso modo di educazione. Non ostante ciò, il tutto è trattato con libertà ed originalità. Aridosio corrisponde all'avaro di Plauto (Euclio), ma egli è veramente più naturale, perché disegnato con maggior sobrietà ed inoltre conseguente nei più piccoli tratti dal principio alla fine: si chiama Aridosio, come dice il prologo, con allusione ad un verso plautino (*Aulul.* 290) « per essere più arido che la pomice ». Suo fratello Marcantonio è il vecchio buono ed affettuoso, che comprende le passioni della gioventù; essendo senza figli, ne ha adottato uno di Aridosio, Erminio, gli lascia grande libertà e disap-

prova soltanto la sua relazione con Fiammetta, che, destinata al monacato, vive nel chiostro. L'altro figlio dell'avaro, Tiberio, ama una Livia, schiava di Ruffo, il quale gliela cede dietro promessa di una somma di denaro; infine la figlia di Aridosio, Cassandra, è amata da un Cesare, il cui padre non acconsente al suo matrimonio, se ella non rechi una dote di mille scudi. L'avaro viene di campagna a Firenze ed il servo Lucido gli dà a credere, che la sua casa, nella quale si trova Tiberio coll'amata, sia visitata dagli spiriti. Perciò il vecchio nasconde la borsa, che ha portato con sé, sotto il pavimento; Cesare, che ha osservato ciò, la vuota e la ripone al suo posto piena di pietre. Ne seguono scene comiche, che mostrano come Aridosio faccia la guardia a quel luogo, gli giri intorno, sempre trepidante per il tesoro, che non è più là, come ognuno, che si avvicini, lo metta in apprensione, ogni movimento, ogni parola gli sembrino sospetti. Un prete, ser Jacomo, che il servo Lucido ha subornato, viene per iscongiurare lo spettro ed abbiamo di nuovo una scena piacevole, in cui il pio uomo parla agli spiriti che si trovano nella casa, e questi gli rispondono colla voce di Lucido. Per la loro partenza estorcono dall'avaro in pagamento un anello; ma alla fine egli scopre l'inganno, che gli è stato fatto e trova la sua borsa piena di sassi. Lo scioglimento accade mediante il solito riconoscimento; appare il padre di Livia, messer Alfonso da Tortona, che dà in moglie la figlia a Tiberio con seimila scudi; Tiberio ne cede mille a sua sorella; a Fiammetta intanto è accaduto nel convento un fatto, che obbliga le monache, vogliano o non vogliano, a lasciarla andare, così che Erminio la ottiene in isposa. Cesare restituisce ad Aridosio il suo denaro, per il quale questi acconsente al matrimonio. Egli non ha proprio nulla da dare. Lorenzino comprese, che, data quella passione, un cambiamento di sentimenti non sarebbe stato naturale e colle ultime pennellate rimase fedele al carattere della sua figura, facendo che Aridosio, ricuperati i suoi scudi, non si abbandonasse alla gioia, ma di nuovo divenisse subito diffidente, volesse contare il denaro, richiedesse dal fratello una guarentigia scritta dell'esattezza e gli accollasse infine anche la celebrazione delle nozze, che pur erano per lui così vantaggiose.

Ser Jacomo, che scongiura il diavolo con versi delle Eroidi di Ovidio e con altre buffonerie ha una tinta più scurrile che fra Timoteo ed il monaco predicator d'indulgenze dell'Ariosto. Il basso

clero, odiato fra il popolo, disprezzato fra la gente colta e fra gli stessi ecclesiastici di più alta condizione, non era, come si vede, risparmiato neppur sulla scena; il priore di S. Nicola del Giannotti, buontempone, ma non cattivo, si lamenta che i monaci siano screditati: « Non si fa comedia, che non vi siamo messi per trattare e condurre qualche ribalderia ». Così dei preti vengono in iscena anche nelle commedie di Pietro Aretino, nel *Marito* del Dolce (1545); ma poi a poco a poco scompaiono; la reazione cattolica li bandì dal teatro, come dalla novella (1).

Nelle commedie di Pietro Aretino, come in tutti i suoi scritti, si manifesta un ingegno non iscarso, ma indisciplinato. Allo studio dell'antica commedia egli era straniero; certo la rassomiglianza dei fratelli ed i loro scambi nell'*Ipocrito* derivano dai *Menaechmi*, e nella *Talanta* l'autore si giovò dell'*Eunuchus* di Terenzio; ma tale materia era allora alla mano di tutti. Pietro non possedeva che una scarsa cognizione dell'antichità ed ogni imitazione cosciente gli era contraria; le sue commedie sono gettate giù senza molta fatica, senza un disegno, senza meditazione; la *Cortigiana* ed il *Marescalco* furono composte in dieci giorni. Egli dipinge alla brava a tratti grossolani, ma vigorosi, costumi e figure del suo tempo: uomini di corte, giovani spasimanti, sciocchi che fanno da eruditi, soldati spacconi, mezzane e cortigiane, tutti sono colti immediatamente dalla vita. Il *Marescalco* (1533) rappresenta una beffa che il duca di Mantova fa al suo maniscalco. Questi è un nemico delle donne e desta tristi sospetti di altre inclinazioni; il duca gli fa credere, che egli voglia dargli una moglie fornita di ricca dote, ed il povero diavolo si angustia e si adira, mentre uno dopo l'altro i personaggi vengono a rallegrarsi con lui della sua fortuna. La vecchia nutrice lo conforta e gli dipinge il paradiso del matrimonio; Ambrogio, il quale è lui stesso ammogliato, gli dice la verità e gli descrive il garrire, il lisciarsi, i tradimenti delle donne, le angustie ed il tormento del marito, come il Boccaccio nel *Corbaccio*. Il conte, il cavaliere e messer Jacopo cercano, alternando alle minaccie i ragionamenti, d'indurre l'infelice a cedere. Final-

(1) Il Lasca nel prologo della sua farsa *Il Frate* ha almeno giustificato espressamente l'apparire del suo frate Alberigo; il prete nella *Vedova* di Niccolò Buonaparte (1568) è un brav'uomo e non sa fare che bene.

mente il matrimonio ha luogo: il pedante tiene un discorso e compie la cerimonia; minacciato di morte dal conte, il maniscalco pronunzia il suo *sì*; gli sposi si baciano e la sposa si rivela per il paggio del duca, Carlo da Fano. Lo scherzo sarebbe più piacevole, se non si tirasse un po' troppo per le lunghe; i personaggi sono certo tutti o in gran parte reali, vissuti a Mantova, e gli spettatori sapevano, chi essi fossero, il che accresceva il loro interesse.

La *Cortigiana* (1534) ha un più serio intento satirico, vuol flagellare la vita corrotta della corte romana, onde il suo titolo. Due azioni principali sono fra loro intrecciate, due novelle drammatizzate ed inoltre caricate di molti accessorî. Messer Maco, un senese della razza di Calandrino e di maestro Simone, il quale, tenendosi per un dotto e per un poeta, sparge nei suoi discorsi passi latini e fabbrica con frammenti classici rubacchiati dei versi senza senso, viene a Roma coll'idea di diventar cardinale. Si impossessa di lui il pittore Andrea, lo ammaestra in quelle cose, che come uomo di corte deve sapere, e coll'enumerazione di queste rappresenta la corte papale come la sede di ogni bassezza. Un napoletano, messer Parabolano spasima per una Livia; il suo servo, il Rosso, lo inganna coll'aiuto della mezzana Alvigia ed anziché dalla sua adorata, lo conduce dalla Togna, la moglie del fornaio Arcolano. Il buono ed onesto servitore Valerio, il quale è stato calunniato e cacciato dal suo padrone, scopertosi l'inganno, è riconosciuto fedele; Parabolano, dapprima adirato, ride della storia per esortazione di Valerio stesso. Nessuno è punito, neppure quel mariolo di Rosso; ciascuno ricupera ciò che da lui gli è stato scroccato o ne è ricompensato; anche il fornaio deve riprendere la sua donna « per buona e per bella ». È un ameno quadro finale, in cui il nobile napoletano sbriga i lamenti e le pretensioni di ciascuno: « non uccider la nostra commedia » esorta ripetutamente; il componimento non ha da divenire una tragedia e tutto deve finire in pace e letizia. Se verosimilmente il *Marescalco*, certamente la *Cortigiana* recò sulla scena persone reali; il pittore Andrea ed il Rosso vivevano allora a Roma; il senese M. Maco è ben noto come rivale di Aonio Paleario, che lo chiama Machus Blatero; a quanto quegli dice, insegnava latino a Venezia, quando la commedia vi fu rappresentata, e tale sarebbe stato l'effetto dello scherno, che dovette abbandonare la città e ritirarsi a Chioggia.

Le figure dell'Aretino meglio riuscite sono le mezzane e le cor-

tigiane; egli le conosceva a fondo per continua pratica, aveva studiati ed ampiamente descritti ne' suoi dialoghi i loro costumi. Nell'Alvigia della *Cortigiana* ci dà il tipo della mezzana bigotta, la quale recita i suoi indecenti disegni mescolandovi ad ogni parola passi latini dell'*Ave Maria* e del *Pater noster* (IV, 8) e che, vedendosi in pericolo, invoca i santi e fa voti (V, 16). Così anche i dialoghi dell'autore rappresentano la mezzana, che ogni mattina visita venticinque chiese, va alla prima messa ed a vespro e se ne sta per ore inginocchiata: « una ruffiana cattolica è una corgnuola apprezzata da ognuno » (*Rag.* II, 3, p. 274). « Il mondo è de' gabbadei », dice la vecchia nutrice.

Questa proposizione troviamo esemplificata anche nell'*Ipocrito* (1542). L'ipocrita di Pietro Aretino è uno scroccone bigotto, il quale mezzo vestito da prete, con aria umile e lo sguardo fisso in terra, il breviario sotto il braccio, ha sempre sulle labbra la parola *carità* e si insinua nelle faccende famigliari per riempirsi così lo stomaco e carpire delle mancie. Il vecchio parassita, colle sue grossolane e smaccate adulazioni, non ha più fortuna nella vita; bisogna vergognarsi della sua compagnia; quella dell'uomo pio invece porta buona fama. Egli loda le opere virtuose, la carità del suo benefattore e ne scusa i vizî colla fragilità della carne. È la nuova forma, che il parassita assume ora che comincia la reazione cattolica, e nella quale c'è qualche cosa del gesuita. I servi hanno molto male a dire di lui; fa il ruffiano e la vecchia Gemma si lamenta che egli ed i suoi simili le guastino il mestiere, le diminuiscano il guadagno. L'ipocrito pone Annetta nelle mani di Zefiro e diviene sensale di matrimonio per Tranquillo e Prelio: ma poiché tutti i pretendenti hanno buone intenzioni, non ne segue nessun danno e, poiché i genitori non si oppongono, le cose andrebbero anche senza di lui. Sotto la maschera della pietà egli è un volgare egoista, ma in fondo non fa nulla di male, anzi del bene. Solo al vecchio padre Liseo ha istillato, per consolarlo negli imbarazzi dei suoi affari di famiglia, una filosofia d'indifferenza, che lo fa poi insensibile anche alla felicità, sicché egli resta sempre al suo *todo es nada*. Così ci si sente delusi dalla commedia: con quale severità avevano rappresentato l'ipocrita Leonardo Aretino, il Poggio, il Filelfo! Pietro Aretino stesso si mostra in molti luoghi delle sue lettere molto corrucciato contro i baciapile, i Chietini. Un breve biglietto del 25 marzo 1542, intitolato *Al Pre-*

dicatore (*Lett.* II, 258) suona: « Da poi che la riverenza di voi, padre, mi dimanda per una sua polizza ch'io gli difinisca, che cosa è carità, dicovi che, secondo Pasquino, ella è una cappa fratesca, però che l'ombra della sua santimonia ricopre la moltitudine dei vili procreati da le ipocrite azioni vostre ». La domanda del frate si sarà riferita alla commedia, che vide la luce nel medesimo anno; se non che in questa, non ostante alcuni particolari felici, il carattere non appare nella sua vera importanza. Egli non è neppure il personaggio principale; gli amori delle figlie di Liseo, gl'infiniti scambi dei due vecchi fratelli, che dopo lunga separazione si ritrovano, riempiono la massima parte della commedia. Nei monologhi e nei dialoghi degli amanti compare lo stile pomposo, come nelle lettere di Pietro, mentre le commedie hanno del resto una lingua naturale, sicché quelli appaiono quasi scritti con intenzioni di parodia.

La *Talanta* (1542) rassomiglia nella favola alle commedie allora in uso con travestimenti e riconoscimenti. La cortigiana Talanta riceve doni simili a quelli di Taide nell'*Eunuco* di Terenzio, cioè un giovinetto saraceno dal veneziano messer Vergolo ed una schiava dal capitano Tinca. Le due persone donate sono in realtà fratello e sorella (Lucilla ed Antino), ma travestiti in modo da mentire il loro sesso, sposati segretamente col figlio di Vergolo e colla figlia di Tinca. Essi scappano presso i loro amori: il vecchio Blando, loro padre, appare col terzo gemello, la figlia Oretta, ed i due figliuoli, rapitigli una volta dai Turchi, sono dopo alcuni viluppi riconosciuti. Talanta riceve un compenso; i due vecchi non sollevano più pretensioni su di lei, ed Orfinio, suo amante, prima da lei disprezzato, è di nuovo accolto nella sua grazia. Quivi Talanta è egregiamente disegnata, sovrattutto nella scena finamente caratteristica, in cui ella con arti lusingatrici adesca di nuovo il respinto Orfinio e nello stesso tempo gli toglie varie cose preziose (I, 13). Il capitano Tinca, il soldato smargiasso, che vanta le sue prodezze di un tempo, è, non ostante la rassomiglianza col Trasone di Terenzio, una figura originale, senza troppo ridicole esagerazioni. Un gaio buon umore si manifesta anche sul principio, nella scena (I, 3), dove il veneziano Vergolo visita le antichità di Roma, cavalcando un mulo, che egli guida come una gondola. In tali accessorî consiste il pregio del lavoro; la complessa favola principale non presenta nessun interesse, la chiusa colla continua

commozione ed i discorsi pii del vecchio Blando è molto pesante. Pietro Aretino tratta tutto colla medesima prolissità; manca la concentrazione drammatica e la parte episodica sovrabbonda; la singola figura, la singola scena è ogni volta disegnata per sé stessa e senza riguardi all'economia generale. Ma noi siamo così trasportati in mezzo allo svariato agitarsi della vita. Popolari figure da strada vengono in iscena nei loro caratteristici costumi ed atteggiamenti, il rivendugliolo ebreo nel *Marescalco*, il rigattiere nella *Cortigiana*, il venditore di storie ed il pescivendolo fiorentino pure in essa. Di continuo i servi si bisticciano, se la spassano, compiono le loro giunterie, quivi con maggiore arguzia che altrove, poiché si tratta di capestrerie, che essi architettano di propria iniziativa ed a proprio vantaggio, non per incarico dei loro padroni, così che anche il servo appare come un tipo vivente coi suoi istinti naturali.

Nel *Filosofo* (1546), come nella *Cortigiana* sono connesse insieme due storie, che non hanno nulla a che fare l'una coll'altra e che devono divertire alternandosi. Quivi una è proprio una novella del Boccaccio, cioè quella di Andreuccio da Perugia (*Dec.* II, 5), posta in iscena con disinvoltura ed abilità, esattamente giusta l'originale con tutta la catena delle strane avventure. Pietro chiamò l'eroe col nome stesso del suo creatore, invece che Andreuccio, Boccaccio; la sua conversazione colla cortigiana Tullia, che gli si spaccia per sua sorella, e poi i discorsi dei ladri sono assai piacevoli, pieni di naturalezza e di realtà. Nell'altra storia il filosofo Plataristotile, che trascura per i libri la moglie Tessa, è da questa ingannato, e, quando crede di coglierla in fallo, trova in luogo dell'amante un asino. Il savio uomo allora si ricrede, promette alla sua donna di essere in avvenire un buon marito ed entrambi si chiedono a vicenda perdono. La Tessa e la suocera, la Papa, le quali gridano contro il bibliomane dimentico de' proprî doveri, sono figure della più grande verità, ed efficace è specialmente la scena alla fine del primo atto, in cui la scaltra amica donna Druda descrive alla Papa, fra le continue approvazioni di questa, i peccati e le crudeltà dei mariti verso le loro povere donne in una serie di piccoli quadri domestici ispirati dalla realtà. Meno felice è esso il filosofo: colle sue massime di sapienza e le sue astruse dottrine, alle quali il parassita Salvalaglio fa le sue umoristiche chiose, egli diventa ben presto monotono. Svolgere caratteri di maggiore profondità non era cosa che Pietro Aretino sapesse; egli era

per ciò troppo superficiale; ma dove si trattava di gettar giù in poche linee un ritratto realistico, riusciva egregiamente. Il prologo, che va innanzi al *Marescalco*, riunisce in una trovata spiritosa e attraente tutta una serie di tali schizzi, simili ai fantocci che sull'entrata di una baracca di fiera ci annunziano che cosa abbiamo ad aspettarci di dentro. Ivi l'attore descrive come rappresenterebbe le diverse parti ed argutamente carica successivamente le tinte di ciascuna, del poeta petrarchesco, della mezzana, della moglie astuta, dello spagnuolo o del napoletano spasimanti, del geloso, dell'avaro, del *miles gloriosus*, del parassita, del soldato del Tinca, che vanta i tempi antichi.

Il gusto per la commedia era generale fra il pubblico italiano nel secolo XVI e fece sì che questa forma letteraria spiegasse una grande fecondità. Nelle feste di corte, nei matrimonî principeschi, nei ricevimenti di ospiti forestieri non doveva mancare la rappresentazione teatrale. Scene stabili erano ancora una rarità; ma gli spettacoli nelle sale dei palazzi od in altre spaziose località erano allestiti con grande splendore; la scena era spesso costruita dagli artisti più famosi, Baldassare Peruzzi, Raffaello, Bastiano da San Gallo, il Vasari. Le pause fra gli atti erano occupate da *intermezzi* musicali; nel Machiavelli, nel *Vecchio amoroso* dello Giannotti, nell'*Errore* del Gelli, nella *Suocera* del Varchi sono soltanto madrigali, che erano recitati dal coro; molte volte però questi intermezzi crescevano ad un'ampiezza molto maggiore con canto, ballo, pantomime, giostre, come già nelle rappresentazioni cortigiane della fine del secolo XV; spesso attiravano l'interesse degli spettatori più che il dramma stesso e soffocavano questo. Erano invenzioni mitologiche ed allegoriche con adulazioni ai principi presenti, talvolta anche con buffonate di ogni maniera. Qualche volta si cercava bensì di connetterli per il concetto col contenuto della commedia, come accadde per gl'intermezzi di Giambattista Cini composti per la *Cofanaria* del D'Ambra, i quali rappresentavano i fatti principali della storia di Psiche (1565). Il Trissino lamentava la brutta moda di codesti pomposi intermezzi nella sua *Poetica* e cercava di sostituire loro i cori anche nella commedia; nel prologo alla *Strega* il Lasca dice che un tempo si facevano gli intermezzi, perché servissero alla commedia; ora si fanno le commedie, che servono agl'intermezzi. Il Doni nei *Marmi* (1552, p. 52) dà notizia di una curiosa rappresentazione doppia fatta a Firenze,

ove due commedie si fecero reciprocamente da intermezzi, due commedie bensì di argomento affine, la *Mandragola* del Machiavelli e l'*Assiuolo* del Cecchi. Erano state costruite due scene, con decorazioni l'una di Francesco Salviati, l'altra del Bronzino, e si rappresentò alternativamente un atto dell'una ed uno dell'altra commedia.

Rappresentazioni comiche erano spesso organizzate da accademie, con ispeciale passione sovrattutto dagl'Intronati di Siena, ed anche da allegre brigate, come la Compagnia della Cazzuola di Firenze, e da studenti delle Università. Perfino nei conventi femminili penetravano rappresentazioni mondane: per es., della poco decente *Floria* di Antonio Vignali, apprendiamo dal prologo e dall'epilogo, che fu recitata da monache.

Dato un sì grande interesse del pubblico per la commedia, si capisce facilmente, come il numero dei commediografi dovesse crescere a dismisura. La dedica della *Suocera* del Varchi ed il prologo dell'*Arzigogolo* attribuito al Lasca lamentano che ognuno creda di poter fare commedie, giù giù fino ai più ignoranti artigiani. Ben presto si formò un convenzionalismo, un repertorio di mezzi drammatici, onde la grande quantità di commedie allora composte ha tale rassomiglianza nella tela, che dal principio si può già approssimativamente predire lo svolgimento. Nondimeno si possono distinguere diversi indirizzi ed alcune commedie hanno maggiore originalità.

La rappresentazione della realtà volgare, alla foggia delle novelle scherzose e di Pietro Aretino, ritroviamo nella *Ruffiana* di Ippolito Salviani (nato a Roma nel 1514, mortovi nel 1572), il quale fu medico di papa Paolo IV e si acquistò fama massimamente per le sue opere di storia naturale. La commedia fu data in un anno (1552) quattro volte a Roma ed altrove. Quivi la ruffiana Jacovella inganna, in favore del giovane libertino Polidoro, una vecchia veneziana Perina e la figlia di questa, la cortigiana Cipria per punirle della loro avidità di guadagno, si vendica della spilorceria di due altri adoratori di Cipria, il procuratore messer Anselmo ed il cursore messer Claudio, facendoli andare a mani vuote dopo avventure molto spiacevoli, fa sì che il giovane segretario messer Panfilo possa trovarsi sotto le vesti di Claudio colla moglie di questo, la graziosa Isabella, ed infine sa fare l'innocente e rimanere amica di tutti. La commedia non è nel suo complesso

edificante, ma divertente; tale è in ispecie la confusione che nasce dall'apparire di ciascuno sotto le spoglie dell'altro, dal continuo passare dei vestiti dall'uno all'altro prima che ritrovino il loro padrone: assai comico anche ciò che al ritorno del marito Isabella gli dà a bere intorno a quanto è accaduto durante la sua assenza.

Parecchie tra le commedie di Girolamo Parabosco da Piacenza, l'*Ermafrodito* (1549), *I Contenti* (1549), *La Fantesca* (1557) rappresentano scherzi, inganni, mariolerie di mezzane e di servi contro vecchi stolti innamorati, alla foggia della *Calandria*, ma con poco spirito ed in forma male architettata. Nella *Trinuzia* di Agnolo Firenzuola, la quale ha un intrigo assai inverosimile e mal trovato, il meglio sono gli scherzi col semplice dottor Rovina, cui i servi corbellano a gara; essi lo travestono, gli fanno credere che egli sia morto o non sia più lui stesso, come accade nella novella del Grasso legnaiuolo; discutono con lui in comici sillogismi, così che con tutta la sua sapienza scolastica deve dichiararsi vinto.

Una commedia proprio alla foggia di quelle di Pietro Aretino abbiamo nella *Leonida* di un Benetto Ghirardi composta parecchio più tardi (1585). Quivi gl'intrighi amorosi passano in seconda linea, formano quasi soltanto la cornice ed in questa si svolge una lunga serie di scene realistiche, che sono fine a sé stesse, senza riguardo alla composizione del tutto, il quale acquista perciò, come nell'Aretino, una grande estensione e riesce molto confuso. I diversi tipi convenzionali vi appaiono quasi tutti, la cortigiana Doralice, la vecchia mezzana Lucilla, l'affaccendato rapportatore Martano, il bravo Galdelone, il quale in lucida armatura, strascicando rumorosamente la spada va continuamente in giro e vuol compiere una grande azione militare, ma non vi giunge mai, perché manca sempre qualche cosa e tutto non è in ordine, il parassita Gorgia, che lo bastona, gli toglie le armi e le smercia acquistando in ricambio delle salsiccie. Quivi queste figure, quantunque tradizionali, sono vive e ben disegnate, il loro contegno, come nell'Aretino, è copiato alla buona dalla realtà. Anche l'avaro Spinellone ed il servo Orillo, che fa lo schizzinoso con Doralice, sono abilmente caratterizzati. Nei primi quattro atti gli amanti non fanno quasi nulla, solo si lamentano, hanno colloqui colle loro belle alla finestra e per il modo patetico e la pompa rettorica dei loro discorsi, che però non mancano d'arte e d'una certa nobiltà, fanno contrasto alle altre figure.

Pietro Aretino ha talvolta portato sulla scena persone realmente vive; così fece anche Annibal Caro ne'suoi *Straccioni,* quasi alla maniera dell'antica commedia attica, solo senza l'intenzione satirica propria di questa o di Pietro Aretino. Quando Ippolito Petrucci, rettore dell'università di Bologna, espresse il desiderio di avere la commedia del Caro per farla rappresentare, questi gli scrisse il 21 febbraio 1564, che erano più di vent'anni che la aveva composta per desiderio dei suoi illustri protettori, in una determinata occasione e con personaggi, che, essendo allora universalmente conosciuti, forse potevano fare effetto, ma non lo potevano ora dopo tanto tempo ed in altro luogo che a Roma. Egli avrebbe dunque scritti gli *Straccioni* verso il 1544 e per eccitamento di Pier Luigi Farnese, a servigio del quale allora si trovava; tuttavia egli può avere un poco esagerata l'età del componimento. Si vedeva a Roma una curiosa coppia di vecchi fratelli, Giovanni e Battista, i quali, originarî di Chio, conducevano un processo contro i Grimaldi di Genova. Essi erano mezzo pazzi, andavano trascurati e sudici, con capelli spioventi, con mantelli lunghi a tappe sopra tappe, sicché eran chiamati gli *straccioni*: si vedevano sempre insieme; facevano, dicevano le stesse cose, parlavano nello stesso tempo, eco l'uno dell'altro. Poi uno era morto; ma essi erano tanto un'anima in due persone, che si poteva considerarli o come vivi o come morti tutti e due. Con un'idea graziosa ed originale il Caro nella commedia fa che questi poveri e vecchi imbecilli divengano ricchi, assennati e felici. Suppone che vincano la loro lite e mediante una serie di accidenti inaspettati li circonda di cari parenti, fa che ritrovino la pace e la benedizione della famiglia e l'occasione di mostrare il loro cuore onesto. Quivi la giustizia, altrove così spesso derisa, rappresenta per eccezione una parte assai benefica; un bravo procuratore diviene l'intermediario di tutta quella felicità. Un'altra persona vivente entra ancora in iscena, il libraio Barbagrigia, pseudonimo dell'editore della *Nasea* del Caro e del suo commento alla *Ficata* del Molza e dei *Dialoghi* di Pietro Aretino, cioè Antonio Blado da Asola. Anche lo sciocco Mirandola, che è oggetto di un comico episodio, sarà stato conosciuto a Roma. Questi ritratti sono riusciti molto bene; il tòno vi è molte volte caldo ed elevato, veramente affettuoso sulla bocca della nobile coppia di amanti, Gisippo e Giulietta, ed al poetico mago si perdoneranno forse anche gli espedienti straordinarî, l'inverosimile ritorno in un

giorno dei creduti morti, di cui si serve per rendere felici i suoi due vecchi originali.

L'impronta delle commedie del Machiavelli troviamo chiaramente scolpita soprattutto nell'*Assiuolo* di Giovan Maria Cecchi (1550). Due giovani ingannano un vecchio marito, fatto che, secondo il prologo, avrebbe avuto luogo realmente a Pisa poco tempo innanzi. Vi sono due studenti, Giulio e Rinuccio, entrambi i quali amano la bella Oretta, moglie del geloso ed avaro dottor Ambrogio. Quest'ultimo poi s'è anche lui incapricciato della madre di Rinuccio Anfrosina, la quale si accorda con Oretta per farlo venire in apparenza a sé, affinché la giovane donna vestita da uomo possa sorprenderlo. Gli studenti vengono a sapere questo; Rinuccio manda, per consiglio di Giulio, una lettera d'invito al dottore e vuole, durante l'assenza di Ambrogio, recarsi egli stesso da Oretta; ma il servo di Giulio, Giorgetto, per procurare invece la amata al suo padrone, scrive a nome di Anfrosina ad Oretta e le manda i vestiti da uomo. La sera, quando il vecchio viene alla posta, lo chiudono sotto un pretesto nel cortile e lo lasciano là a battere i denti di freddo ed a gridare indarno *chiù chiù*, il grido dell'assiuolo, col quale, secondo gli accordi presi, doveva in caso di pericolo chiamare in soccorso lo stolto servo Giannella. Oretta intanto è accolta da Giulio; Rinuccio trova in casa di Ambrogio, invece dell'amata, la sorella di lei Violante già da lungo tempo innamorata di lui. Ambrogio finalmente si libera, crede di cogliere sua moglie con un amante e ne chiama i fratelli per isvergognarla pubblicamente, ma è astutamente sopraffatto, è costretto a confessare la sua stessa avventura notturna e deve ancora ringraziare gli studenti, che sopraggiungono per far la pace e promettere di non essere più geloso. La fine è quella della *Mandragola* del Machiavelli e della commedia in prosa a lui attribuita, la quale è in realtà la farsa del Lasca *Il frate*, ed anche nel resto vi sono fra i tre lavori grandi rassomiglianze. Il Doni lodò l'*Assiuolo* anche per le abili derivazioni da diverse novelle del Boccaccio, di cui è ricca la chiusa: « perché alla fine il comporre è un filo che esce d'una matassa di diversi lini in più gugliate » (*Marmi*, p. 53), ed egli stesso seguì questa massima e si appropriò per il suo *Stufaiuolo* (bagnaiuolo) la favola della commedia del Cecchi, cambiando i personaggi e rendendola più morale, ma togliendole così anche la sua verosimiglianza e naturalezza.

Il *Candelaio* di Giordano Bruno (1582) reca nella rappresenta-

zione della realtà volgare un più profondo significato; sugli scherzi grossolani ed in parte indecenti aleggia un'aria di melanconia, la riflessione del filosofo sulla natura umana. Tre forme dell'eterna stoltezza egli ha personificato, nell'avaro vecchio Bonifacio innamorato, il quale disprezza la graziosa sua moglie Carubina e corre dietro alla cortigiana Vittoria, nel pedante Manfurio superbo del suo vano sapere e nell'avido Bartolomeo, che crede di aver imparato dal truffatore Cencio l'arte di fare l'oro. Uno stuolo di giuntatori e di ladri, che nella solidarietà della loro lega, nella loro scaltrezza ed insolenza, nel barbaro piacere che trovano a tormentare altrui ci dànno la più fedele imagine della camorra napoletana, si mette a trattare con quei tre e la loro stoltezza resta punita con una tal crudeltà, che al riso dello spettatore deve mescolarsi un sentimento di pena. Bonifacio pensa di guadagnarsi il cuore della sua Vittoria per mezzo del sedicente mago Scaramurè e per i maneggi di questo e della mezzana Lucia, che sono malcontenti della sua spilorceria, è invece ricevuto dalla sua stessa moglie anziché dall'amata, poi davanti alla porta è aggredito dal pittore Giovan Bernardo, di cui aveva camuffandosi preso la figura, e condotto via dai furfanti travestiti da birri, mentre il pittore ottiene non senza fatica che Carubina presti orecchio alla sua ardente passione. Scaramurè persuade al vecchio, il quale crede di essere caduto nelle mani della polizia, che di tutto era causa un errore nelle pratiche magiche a lui prescritte, lo libera e ne riceve ancora i ringraziamenti, e Bonifacio deve molto miseramente implorare perdono da sua moglie e dal protettore di lei, il pittore Bernardo. Bartolomeo, dopo aver pagato Cencio largamente, è da lui lasciato in asso, cade anche lui nelle mani dei falsi birri, è depredato e maltrattato. Al povero Manfurio quei birboni giocano tutta una serie di brutti tiri; colla vergogna e col danno egli riceve una pioggia di busse; ma la stoltezza erudita è la più cocciuta; tutti i guai, che lo hanno colpito, non hanno potuto guarirlo ed egli fa il riepilogo al pubblico in quello stesso tuono grave di pedantesca buaggine, con cui ha cominciato.

In codeste commedie l'imitazione classica non è tanto evidente, quanto nella maggior parte delle altre del tempo. Alcuni non facevano altro che tradurre una commedia romana adattando nomi e circostanze ai costumi contemporanei, rammodernamento, al quale si prestavano in modo speciale alcuni degli originali. Così Lodovico

Domenichi nelle sue *Due cortigiane* (1563) segue parola per parola le *Bacchides* di Plauto, trasportando la scena a Pisa, facendo delle Bacchidi due Isabelle, del soldato vantatore un capitano spagnuolo e così via. Elaborazioni più libere, però ancor sempre costantemente ligie al modello, sono i *Lucidi* del Firenzuola ed i *Simillimi* del Trissino (1548), commedie, che riproducono i *Menaechmi* di Plauto, ed il *Capitano* di Lodovico Dolce (1545), che si fonda sul *Miles gloriosus*. Lo stesso Dolce, pur riproducendo nel *Marito* (1545) la favola dell'*Amphitruo* fino nei particolari, ne modificò però lo spirito, eliminandone interamente l'elemento soprannaturale, facendo che, invece che gli dei assumano le figure del padrone e del servo, vi sia per caso una straordinaria somiglianza con questi in due uomini, e così portando al colmo l'inverosimiglianza e l'immoralità. All'incontro Giovambattista Gelli, prendendo il soggetto per la sua *Sporta* (1543) dall'*Aulularia*, si riservò una grande indipendenza; così specialmente la figura di monna Lisabetta, la madre dell'amante Alamanno, è quasi del tutto originale. Questa vecchia senza cuore, che rende penosa la vita a sé ed agli altri, che si vanta continuamente di aver portato il danaro in casa colla sua dote e di essere, morto il marito, padrona di tutto, è una figura desunta dalla vita fiorentina di quel tempo. Ma secondo la testimonianza di Jacopo Gaddi e di Giuliano Ricci, il vero autore della *Sporta* non sarebbe punto il Gelli, bensì nientemeno che il Machiavelli; egli l'avrebbe lasciata incompiuta, i frammenti sarebbero capitati nelle mani al Gelli e questi li avrebbe con poche giunte dati fuori per roba sua. Anche il Lasca alludeva certo alla *Sporta*, quando in alcuni sonetti accusò il Gelli di furto a danno del Machiavelli. È vero però che derivazioni dalla *Clizia* di quest'ultimo e dalla commedia in versi a lui attribuita se ne trovano anche nell'altra commedia molto insignificante del Gelli, *L'Errore* (1555).

Talvolta gli autori, senz'aver dinanzi nessun originale determinato, si tenevano però interamente nella cerchia delle figure e degl'intrighi classici, anche col pericolo di cadere così in contraddizione col loro stesso tempo. Questo errore commise l'Ariosto nella sua prima commedia, la *Cassaria*, e del pari lo ritroviamo nella *Flora* di Luigi Alamanni (verso il 1550) e nella commedia quasi di ugual titolo, la *Floria*, di Antonio Vignali da Siena, il quale come membro dell'Accademia degl'Intronati si chiamava l'Arsiccio

e che morì nel 1559 a Milano segretario del governatore cardinale Madrucci. Anche queste commedie si aggirano intorno a passioni amorose per ischiave ed alla lor compra per causa d'amore, fatti che in quel tempo difficilmente accadevano ancora in Italia, se anche perdurava qualche resto di schiavitù. Di ciò si avvide giustamente Luigi Groto, quando rielaborando l' *Epidicus* nella sua *Emilia*, trasportò l'azione in Turchia, per poter introdurre sulla scena schiavi e schiave senza timore di offendere la verità.

La cosa più comune era allora una tale più moderata imitazione dell'antico, quale abbiamo nelle commedie più tarde dell'Ariosto. Questi era in generale considerato come il più importante commediografo del secolo ed il Giraldi nel suo *Discorso* dichiarò meritevoli di lode solo quelli che lo imitavano. Uno dei più grandi ammiratori dell'Ariosto ed anche suo amico personale fu Ercole Bentivoglio di quella famiglia, che fino al 1506 aveva tenuto la signoria di Bologna. Andato fanciullo a Ferrara nel 1513, militò nella guerra contro Firenze (1529) come capitano ai servigi del papa; più tardi dimorò per lo più a Venezia, ove morì il 6 novembre 1573. Nelle sue sei satire egli rimane molto al di sotto del suo modello, l'Ariosto, cade facilmente dal tuono famigliare nella volgarità oppure nell' astrattezza dottrinale. Delle sue due commedie (1544), una, *I Fantasmi*, è libero rimaneggiamento della *Mostellaria* di Plauto con alcuni tratti originali felici. Nell'altra, *Il Geloso*, travestimenti, scambi, incontri casuali determinano alcune scene assai piacevoli, ed il complesso, anche se poco verosimile, è tuttavia pieno di movimento svariato e non è mal trovato per lo spasso del momento.

Il Doni, in una lettera ad Ercole Bentivoglio inserita nella sua *Biblioteca*, gli rivendicava la palma tra i commediografi del suo tempo; era solo una di quelle grossolane adulazioni, con cui i letterati solleticavano i loro nobili protettori. In una cosa però il Bentivoglio era generalmente ritenuto più felice dell'Ariosto, cioè nella scelta della forma esteriore. Egli non si servì dello sdrucciolo, ma dell'endecasillabo sciolto piano, accostandolo alla prosa mediante la spezzatura, così che il metro si fa solo qua e là sentire più fortemente, innalzando e nobilitando il discorso. Grande incertezza regnava rispetto alla forma adatta alla commedia. Come rappresentazione di vicende private, dei costumi e dei fatti della vita comune, essa doveva avere di questa anche la lingua sciolta

e famigliare; la forma naturale era dunque la prosa, forma che era raccomandata già nel prologo della *Calandria* e che i più anche usarono. Ma d'altra parte la commedia era pur sempre un'opera poetica, per la quale pareva necessaria la forma della poesia e specialmente i fanatici dell'antichità, come il Giraldi, biasimavano le commedie in prosa. Nondimeno la difficoltà stava nel trovare un verso acconcio non troppo solenne. Lo sciolto piano adoperò per primo e già avanti che il Bentivoglio, Agostino Ricchi nella sua commedia *I Tre Tiranni* recitata nel 1529 a Bologna dinanzi a Carlo V ed a Clemente VII. Lo Speroni nello scipito frammento di una sua commedia, che fece molto bene a non finire, si servì della forma medesima che nella sua tragedia. Luigi Alamanni nella *Flora* cercò di riprodurre in italiano i giambici ottonarî ed in due luoghi (nel *Prologo* e nell'atto III. sc. V) i giambici senarî dei comici romani ed in questa imitazione del metro classico non fu certo più felice che il Tolomei ed i suoi amici nella lirica; per il lettore moderno quei versi hanno un ben barbaro suono. Gli sdruccioli furono più tardi usati dal D'Ambra in due delle sue commedie, dal Dolce e da Luigi Groto. Il Cecchi, che nel 1550 aveva pubblicato una quantità di commedie in prosa, ne rimaneggiò poi la maggior parte riducendole in versi, come l'Ariosto, e così scrisse quelle posteriori, servendosi ora degli sdruccioli, ora dei piani. Questi furono adoperati anche dal Trissino nei *Simillimi*, dal Parabosco nel *Pellegrino* e da Lionardo Salviati nel *Granchio*. Quest'ultimo li trattò a bella posta con tale trascuratezza, collegò sintatticamente i versi così strettamente fra loro, che a mala pena si possono distinguere dalla prosa; il Cecchi divide perfino parole in fine di verso. Si vede dunque che in tale questione si ubbidiva solo ad un pregiudizio; se si scrivevano dei versi, eppure si cercava di dissimulare quanto più fosse possibile il loro carattere ritmico, era più semplice attenersi alla prosa, che infatti ottenne poi la vittoria: « E da qui innanzi vedrem rimanersi Solo a' pedanti il far commedie in versi », disse il Lasca (*Rime burl.* 426).

Francesco D'Ambra da Firenze fu membro e nel 1549 console dell'accademia fiorentina; morì nel 1558. La prima delle sue tre commedie, *Il Furto*, scritta in prosa, fu recitata nel 1544 con grande lusso nell'accademia; i *Bernardi* tre anni dopo (1547) nella grande sala del duca Cosimo. La *Cofanaria* fu posta in iscena solo dopo la morte dell'autore nel 1565 per le nozze del principe

Francesco de' Medici. Il D'Ambra possiede una speciale abilità nell'escogitare sempre nuovi incidenti e nel provocare una gran confusione comica mediante scambio di persone, malintesi, false accuse e via dicendo. Come esempio servano i *Bernardi*, la meglio riuscita tra le sue opere drammatiche. Giulio, figlio di Girolamo, scappato da Palermo sua patria per aver preso parte ad un omicidio, vive a Firenze presso Fazio Ricoveri sotto il nome di Bernardo Spinola, che è quello di un suo amico genovese. Questo Giulio è assente da Firenze essendo andato a Roma per riscuotere danaro e poiché non ritorna a tempo, Fazio è impensierito. Alamanno, il quale ama una Lucrezia, figlia di Cambio Ruffoli, mentre il suo amico Giulio, sotto il falso nome di Bernardo le fa in apparenza la corte, scrive in persona di Bernardo una lettera finta per trarla fuori di casa. Questa cade nelle mani del padre Cambio, il quale allora attira con astuzia in sua casa Alamanno e, senza vederlo, ritenendo sia Bernardo, cioè Giulio, ve lo rinchiude. Frattanto viene da Genova il vero Bernardo per ricercare l'amico Giulio, avendolo liberato dal bando e avendo saputo che la sorella di lui Spinetta si trova a Firenze. Siccome egli si fa chiamare col suo vero nome Bernardo Spinola, è creduto un giuntatore; indi si chiama Giulio Siciliano, ma il padre di Giulio, liberato da una lunga schiavitù, è venuto anche lui a Firenze e lo dichiara da capo un giuntatore. Finalmente ritorna Giulio stesso ed ora viene a lui attribuito tutto ciò che frattanto è accaduto in nome di Bernardo. Così si succedono una dopo l'altra delle scene, nelle quali l'onesto è costantemente ritenuto un briccone e piovono da ogni parte violenti improperî. Certo ci possiamo domandare come mai potesse Giulio non aver detto al migliore de' suoi amici, che egli abusava da dodici anni del suo nome e come si possa concepire che Giulio facesse il vagheggino a Lucrezia per cederla poi all'amico Alamanno e questi ad Emilia, perché la godesse Giulio. Nondimeno questo immenso viluppo è rappresentato con tale rapidità e vivacità, che può per un momento tener desto l'interesse.

Fra gli elementi dell'imitazione classica uno è nel secolo XVI comune a tutti, l'osservanza dell'unità di luogo e di tempo. Questo non era per la commedia un legame molto pesante, così che non v'ha in quel tempo commedia, sia pur essa interamente moderna, che non vi si acconci. L'azione si svolge sempre in poche ore, tutt'al più in un giorno e senza cambiamento di scena. E

questa è la scena degli antichi, una strada, una piazza aperta, sulla quale dànno le case dei personaggi e per lo più anche certi pubblici edifici ben noti, che tosto caratterizzano allo spettatore quella tal città ove l'azione si svolge: era Firenze e si vedeva S. Maria del Fiore od un'altra delle maggiori chiese; era Roma ed era in vista il Colosseo, il Pantheon o qualche altro simile edificio. I personaggi parlano nella strada, sulle porte, alle finestre o non visti in casa. Senza molto sforzo si potevano collegare le scene, facendo andare e venire ciascuno per questa località comune, come meglio piaceva. Si era proprio nel paese stesso, dove erano sorte le commedie classiche e, come nell'antichità, la vita privata si svolgeva allora fuor di casa assai più che nelle regioni nordiche e più che non accada oggi anche in Italia. Naturalmente certe cose eran forzatamente trasportate sulla strada, mentre questo non sarebbe stato il lor posto; in ogni modo però, dacché si voleva mantenere l'unità di luogo, fu una fortuna che si conservasse anche la scena in istrada, la quale permetteva ben altro svolgimento di vita, che non avrebbe permesso la monotonia di uno spazio chiuso fra quattro pareti. Si aveva ancora quasi la libertà delle rappresentazioni, nelle quali ciascuno passava da un luogo all'altro sotto gli occhi dello spettatore; nella *Talanta* di Pietro Aretino, messer Vergolo cavalca intorno alla scena e visita le antichità di Roma, nella *Rodiana* di Andrea Calmo il soldato Diomede arriva alla porta di Parma, si fa condurre dal doganiere Naso alla casa di Sofronia e mostrare per via le cose notabili della città.

Non così generalmente, ma pure di preferenza alla maniera dell'antica commedia accadeva l'avvilupparsi e lo scioglimento del nodo, quello mediante le macchinazioni dei servi, questo per via di riconoscimenti. Alla perdita ed al ritrovamento di parenti potevano in quel tempo i poeti dare verosimiglianza maggiore che non si potrebbe dar oggi. Si diceva che il bambino era stato separato dalla sua famiglia al sacco di Roma (1527), all'assedio di Firenze (1530) od in altre ben note catastrofi storiche. Oppure era stato rapito dai Turchi o dai Mori, mentre giocava sulla riva del mare, o qualcuno era caduto durante una navigazione nelle mani dei pirati e per lungo tempo non si era avuta notizia di lui. Tutto ciò accadeva abbastanza spesso; ma il ritorno al momento opportuno rimaneva inverosimile e l'uso costante di questo comodo mezzo per tagliare nodi molto aggrovigliati era inartistico. Solo

pochi scrittori sono scevri da questo abuso di riconoscimenti, ma certo nessuno lo ha tanto esagerato quanto Giammaria Cecchi. Nelle sue numerose commedie, *Il Diamante*, *I Rivali*, *Gli Sciàmiti*, *Le Pellegrine*, e via dicendo, egli combina sempre diverse persone, che in apparenza non hanno nulla a che fare tra loro e sono invece legate da stretti vincoli di parentela senza saperlo. Egli le fa vivere per lunghi anni l'una accanto all'altra; il padre vuole sposare la figlia, il fratello la sorella, che non conosce. Poi tutto ad un tratto si dice che Tizio non è quello che si credeva, che si è cambiato il nome, che ha abbandonato la patria per questi e questi motivi, che la sua famiglia è stata dispersa in questi e questi paesi, e segue un lungo e minuzioso racconto per rendere credibile tutto il viluppo.

Un gusto più corretto si ribellava a queste invenzioni già trite. Ippolito Salviani nel prologo della *Ruffiana*, il Gelli in quello della *Sporta*, Andrea Calmo in quello della *Saltuzza* le biasimano come artificio antiquato, già venuto in uggia al pubblico ed in contraddizione coi costumi del tempo; contro di esso si dichiara nel modo più risoluto specialmente il Lasca nel prologo alla *Gelosia*, ed in quello della *Strega* dice: « non ci sono schiavi, non ci si usano figliuoli adottivi; non ci vengono i ruffiani a vender le fanciulle; né i soldati del dì d'oggi nei sacchi delle città o de'castelli pigliano più le bambine in fascia, e allevandole per lor figliole fanno lor la dote, ma attendono a rubare quanto più possono... ». Ma ciò nondimeno si ricadeva sempre in quel difetto, anzi vi ricadevano talora quegli stessi, che lo avevano condannato; anche in una commedia del Lasca, *I parentadi*, si hanno ritrovamenti. I più non erano proprio abbastanza abili per escogitare un altro mezzo di scioglimento.

Per questa parte fece un singolare tentativo Bernardino Pino da Cagli nella sua commedia *Gli ingiusti sdegni* (1553). Quivi non accidenti esteriori, ma gli argomenti della ragione inducono i personaggi, che hanno in mano la sorte degli amanti, a mutare le loro intenzioni dapprincipio sfavorevoli a questi. Il vecchio messer Tiberio sposerebbe la vecchia Armodia, ma per la sua età avanzata ha riguardo di lasciar trasparire il suo amore; Panezio, figlio di un suo morto amico, cui egli ha allevato, affine di render possibile la cosa, entra al servigio della vedova come compagno del figlio di lei Licinio. Ora Armodia vuole in fatto accettare la mano di

Tiberio; ma Licinio deve sposare la figlia del vecchio Teodora, che prima era destinata a Flavio, figlio dell'avaro Pandolfo, e Panezio deve ricevere in moglie Delia, la bella, ma povera figlia adottiva di Armodia. Se non che Panezio ama Teodora, Licinio Delia, Flavio una cortigiana Aurelia. Panezio è il più nobile carattere che si possa imaginare, combatte la propria inclinazione e si sforza di persuadere Licinio, ma poiché questi è irremovibile nel rifiutarsi di adempiere il desiderio di sua madre e di Tiberio, questi danno la colpa a Panezio e lo rimproverano acerbamente (gli ingiusti sdegni). Infine il vecchio spia un colloquio di Panezio coll'onesto servo Carlo, riconosce le rette intenzioni del primo, approva le sue giudiziose dichiarazioni ed è pronto a dargli sua figlia, mentre la vedova cede al dolore del proprio figlio. Anche la cortigiana è nobile e virtuosa, precorre alla signora delle camelie: l'ardente amore per Flavio la ha convertita, ed ella vuole soltanto, che le appartenga ancor per un anno; poi egli potrà ammogliarsi: ella si consacrerà ad una vita di pietà. Ci si rallegra dell'onestà insolita nel teatro di quel tempo e non si può negare alla commedia una certa originalità. Essa in ogni modo incontrò gran favore: Raffaello Martini la cita esaltandola nel prologo del suo *Amore scolastico*.

Dell'ammaestramento, che lo spettatore avrebbe dovuto trarre dalla commedia, parlarono, come Bernardino Pino nel suo prologo, molti altri; ma non tutti lo prendevano, come lui, sul serio. Girolamo Razzi, che sotto il nome di Silvano entrò nel chiostro di S. Maria degli Angeli, aveva prima, ne'suoi giovani anni, composto tre commedie. Nel prologo alla *Balia* (verso il 1560) egli biasima la buffoneria della commedia del suo tempo, mentre la scena ha pure lo scopo di renderci migliori e più savî mediante gli esempi che ci presenta, e si lamenta che la sua prima commedia, *La Cecca*, abbia avuto poco plauso, perché troppo seria, per la qual cosa non ha voluto affatto pubblicare questa seconda. Eppure nella *Cecca* non vi è molto di altamente morale ed anche nella *Balia* si trovano, è vero, alcune virtuose considerazioni, ma tuttavia vi si rappresentano certe cose che a noi sembrano abbastanza scandalose e la principale colpevole, la nutrice, non è punita, poiché tutto si volge ancora al meglio. Ma in un personaggio, Lesbia, la quale vittoriosamente incontra con animo elevato ogni pericolo, è pur quivi rappresentato il candore morale e la sua ricompensa finale,

ed in grado ancora più alto ciò appare nella terza commedia del Razzi, la *Gostanza*. La protagonista Gostanza ha giurato fede al suo amato Antonio, pel quale nutriva fin dalla fanciullezza una innocente simpatia, e gli ha promesso di non esser giammai d'altri e, quando suo padre la costringe a sposare Lionardo, ella induce questo a rispettare quel primo vincolo. Così vivono per dieci anni: Lionardo è amico, padre, fratello all'apparente sua moglie, nulla desidera egli stesso più ardentemente che di ritrovare Antonio e lo cerca più volte con pericolo della propria vita. Ma Antonio abita da sei anni vicino all'amata; travestito da capitano spagnuolo ed a tutti, anche a lei stessa, sconosciuto, le consacra un rispettoso omaggio. Dopo avere sperimentata pienamente la virtù di lei e di Lionardo, si manifesta, riceve la mano della sua Gostanza e Lionardo sposa la vedova sorella di Antonio. Quivi tutti gareggiano di generosità e così pure i personaggi accessorî sono pieni di onestà e di buon senso; solo del pedante si fanno gioco.

Lamenti simili a quelli del Razzi sull'immoralità della letteratura comica italiana contemporanea espresse Benedetto Varchi nella dedica della sua *Suocera* al duca Cosimo ed infatti la sua commedia è molto morale, ma insieme molto scipita, prolissa, priva di interesse, tutta intessuta di lunghi discorsi, di interminabili monologhi; la virtù si insegna pur sempre male mediante la noia. E con tutto ciò il fondamento dell'azione non è, secondo le idee moderne, neppure tanto edificante, poiché la *Suocera* nel soggetto principale è solo l'*Hecyra* di Terenzio, che abbastanza spesso il Varchi semplicemente traduce, poi anche diluisce ed amplia mediante due altre invenzioni senza spirito. Il Varchi non vide quanto fosse inverosimile nella società del suo tempo un fatto come quello, sul quale si fonda il viluppo in Terenzio, e non cercò neppure di render più credibile la cosa facendo note le singole circostanze; manifestamente ciò gli ripugnava, poiché quanto accadde fra Gismondo ed Argentina, offriva pure agli spettatori un ben triste esempio.

Il Lasca, che colle sue beffe non risparmiava neanche gli amici, si fece giuoco della commedia del Varchi in un sonetto (*Con meraviglia e con gran devozione*). Egli fu uno dei molti scrittori, che in quel tempo di classicismo si ribellarono contro l'imitazione degli antichi e la derisero come pedanteria. Si pone l'azione delle commedie ai nostri giorni, dice nel prologo della *Gelosia*, e nelle città moderne, e si introducono usi vecchi e scomparsi, costumi

antichi colla scusa che Plauto, Terenzio e Menandro hanno fatto così: quando non si sappia nulla inventare, è meglio semplicemente tradurre, e non rattoppare elementi stranieri e nostrali sciupandoli. E contro il Varchi e quelli che la pensavano come lui, si volge specialmente col brioso dialogo fra il prologo e l'argomento che va innanzi alla *Strega*. Il Prologo parla proprio come il Varchi, quasi colle stesse parole, dello scopo principale della commedia quale modello di costumi e specchio della vita (1), della sua dignità e del suo intento didattico, e l'Argomento risponde che questi sono vecchiumi, che oggi non si va più al teatro per imparare a vivere, ma per passare il tempo e per divertirsi; chi vuol imparare morale, vada alla predica o legga buoni libri. Il Lasca stesso scrisse sei commedie: *La Gelosia*, recitata nel 1550 a Palazzo vecchio; *La Spiritata*, messa in iscena nel 1560 in casa di Bernardetto de'Medici, in occasione di un banchetto in onore del principe Francesco: inoltre *La Strega* ovvero *La Taddea*, *La Sibilla* ovvero *La medaglia*, *La Pinzochera*, *I parentadi*, le ultime quattro composte prima del 1566, ma non mai recitate e pubblicate solo nel 1582. Se non che malgrado quei retti principi queste commedie del Lasca si possono difficilmente annoverare fra le migliori del tempo. Egli aveva buon senso e vedeva i difetti degli altri; teneva in pronto la beffa e lo scherzo leggiero, ma non aveva ingegno sufficiente per il dramma. Se anche nei particolari non attinge nulla dalle commedie antiche, pure gl' intrighi, che mette in iscena, sono sempre i soliti, trame, garbugli, burle di servi, con inganni, menzogne, travestimenti per procurare l'amata al loro padroncino. E se quasi sempre evita i ritrovamenti, si serve di un mezzo di scioglimento poco men primitivo, il quale anche l'Ariosto aveva già usato nella *Lena* e che si ripete presso altri commediografi. Si fa cioè in modo che gli amanti si trovino insieme e siano sorpresi, onde strappano mediante il *fatto compiuto* il negato consenso. Nelle commedie dei paesi protestanti servì spesso più tardi allo stesso scopo la benedizione del prete ghermita segretamente: per il diritto canonico questa da sola non ba-

(1) Si ripetevano generalmente le parole di Cicerone (*De rep.*, IV, 11, 13): « comoediam esse imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis ».

stava ed il poeta poteva farne a meno, senza ferire il sentimento morale degli spettatori. Certo il Lasca non contraddice mai ai costumi del suo tempo; prescindendo da certi accidenti, quanto egli rappresenta, potrebbe veramente essere andato così; ma sono burle proprio troppo insignificanti ed i tiri e le facezie, che nelle sue novelle racconta con rapidità e con tanto brio, distesi in cinque atti nella forma drammatica, riescono sciatti e pesanti. In codeste commedie tutto procede così lentamente e con tanta abbondanza di particolari e minute circostanze, che si perde la pazienza. I personaggi si accordano fra loro sul da farsi e si raccontano a che punto siano e che cosa abbian fatto: così trascorre sempre la maggior parte del tempo.

Un'altra commedia fu attribuita al Lasca, *L'Arzigogolo*, ma si può dubitare se sia opera sua, poiché si sarebbe troppo grossolanamente contraddetto, chiamando, nel prologo di essa, la commedia « imagine di verità, esempio di costumi e specchio di vita », dopo aver così recisamente combattuto un tal modo di vedere nel prologo della *Strega*. Inoltre il carattere del componimento è alquanto diverso e vi ha in esso più movimento che nelle commedie certamente del Lasca; il vecchio procuratore ser Alesso, cui il servo fa credere di averlo ringiovanito di venticinque anni, e che si atteggia proprio come se avesse ricuperata la gioventù, è almeno uno sciocco piacevole, come è assai ben riuscita la figura dello scaltro contadino Arzigogolo, cui l'avvocato suggerisce di fingersi pazzo in giudizio e di fischiar sempre invece di rispondere, e che poi continua a fischiare, quando il suo consultore legale gli chiede due scudi (1). Le altre commedie del Lasca promettono talvolta coi loro titoli figure interessanti: la spiritata, la strega, la pinzochera; ma si rimane delusi: l'ossessa non viene affatto sulla scena, le altre due rappresentano parti del tutto accessorie. Egli aveva composto anche tre piccoli lavori drammatici sotto il titolo di farse; solo una di queste sembra essersi conservata, *Il Frate*, la quale, a giudicare dal prologo, è anteriore alle commedie. *Il Frate* non ha nulla di ciò che solitamente costituiva la farsa in quel tempo, all'infuori della brevità, essendo di soli tre atti; fu in addietro attribuita erronea-

(1) È suppergiù la stessa burla che nella farsa francese di *Pathelin* fa il pecoraio Thibaut Aignelet al suo avvocato.

mente al Machiavelli ed infatti appare come un'imitazione della sua maniera, è uno scherzo indecente, ma brioso, sul gusto delle novelle, come la *Mandragola*.

In generale le commedie italiane del secolo XVI sono commedie di intreccio: l'interesse si fonda essenzialmente sul fatto. Certo non mancano pitture originali di caratteri, specialmente nel Machiavelli, che per questo lato prende posto accanto ai più grandi commediografi; in Pietro Aretino, in Lorenzino de'Medici, nel Gelli, nel Caro, in Giordano Bruno abbiamo pure trovato figure interessanti. Ma per lo più i personaggi hanno un colorito uniforme, convenzionale. I padri di famiglia ci ritraggono bene gli onesti, spesso semplici borghesi del tempo, ma si rassomigliano tutti, mancano di tratti individuali, come di solito anche gli amanti ed i servi. Tra questi ultimi tuttavia è degno di considerazione come tipo vivo e vero quello del ragazzo, che era tenuto in casa per certi servigi meno pesanti e che spesso ci appare un piacevole e scaltro bricconcello, che abbindola gli altri servi ed architetta dei tiri birboni. Certo un siffatto *puer* s'incontra già anche in Plauto (*Mil. glor.* 317 sgg.); ma tuttavia nelle commedie italiane codesto ragazzo è originale, riproduzione del monello furbo e malizioso, come il Giannicco di Pietro Aretino nel *Marescalco* ed il comico Farfanicchio nella *Ruffiana* del Salviani, che beffa la gente, rivolgendo continuamente delle domande puerili e sempre traendo dalla risposta una nuova domanda. Al servo fabbro d'intrighi Lionardo Salviati in ambedue le sue commedie, *Il Granchio* (1566) e *La Spina*, ha felicemente sostituito un'altra figura, un virtuoso della furfanteria, il quale la esercita quasi più per amore dell'arte che per suo vantaggio, quantunque non isdegni anche questo.

Come nell'antichità, così nella commedia del secolo XVI si formarono certi tipi, che dileggiavano ceti sociali, professioni, maniere di vita, e che ricompaiono sempre colle medesime caratteristiche. Così dopo la *Calandria* e dopo il *Negromante* dell'Ariosto il falso negromante divenne una figura frequente del pari che la pinzochera quale mezzana. Talvolta è rappresentato il dottore in legge semplicione, nel Nicia della *Mandragola*, nell'Ambrogio dell'*Assiuolo*, nel dottor Necessitas della *Talanta*, nel Rovina della *Trinuzia*; ma quivi non è ancor divenuto la caricatura dei suoi pari, quale divenne solo nella commedia dell'arte. Il parassita deriva dall'antichità, tuttavia nelle commedie italiane è più disinvolto, più attivo ed

assume talora la parte dell'intrigante. Ma le più importanti e le più sviluppate tra queste figure convenzionali sono il pedante ed il capitano. Il pedagogo era deriso già nell'antichità, ma nella commedia compariva solo di rado (il Ludus nelle *Bacchides* di Plauto); il pedante italiano è propriamente figlio del suo tempo, personifica l'erudizione gretta, meschina, inamidata. È maestro di scuola o, più spesso, istitutore domestico, è specialmente il grammatico di mente ristretta, superbo del suo sapere vano, polveroso, falso. Pietro Aretino, il nemico di ogni pedanteria, pare sia stato nel *Marescalco* il primo a dargli la sua figura comica caratteristica; e dopo essere stato berteggiato e tormentato in tante commedie, il pedante sopporta il suo vero martirio sotto il nome di Manfurio nel *Candelaio* del Bruno, dove l'impressione che fa il povero sciocco, diviene quasi tragica. Il capitano millantatore ci appare per la prima volta nello spagnuolo Giglio degli *Ingannati* (1531), poi nel Tinca della *Talanta*; tuttavia questa, come altre caricature, doveva già prima esistere nella farsa popolare. Il *miles gloriosus* era ben noto dal teatro di Plauto e Terenzio, ma era insieme una figura viva nel secolo XVI, quando il servizio militare non era un dovere, ma un mestiere, quando il soldato combatteva spesso battaglie incruente e faceva mostra del suo coraggio contro inermi cittadini. Il capitano smargiasso è per lo più uno spagnuolo, perché da gente di questa nazione si era avvezzi a sentire le più grandi millanterie e perché così si prendeva anche vendetta dell' odiato giogo spagnuolo, che pesava su di una gran parte d'Italia.

Il capitano spagnuolo parla di solito anche la lingua della sua nazione, onde nascono, come dal latino del pedante, comici equivoci. Si aveva nel *Poenulus* di Plauto l'esempio di un personaggio, che parla in lingua straniera, ed il Cecchi nel prologo dei *Rivali* si richiama espressamente a quel modello classico del pari che alla *Cassaria* dell'Ariosto, dove qualcheduno si serve della lingua furbesca. Piaceva in generale metter di fronte persone di lingua diversa e farle parlare insieme ciascuna nella sua. Nell'*Amor costante* di Alessandro Piccolomini, che fu recitato a Siena nel 1536 durante il soggiorno di Carlo V, si parla spagnuolo e napoletano, ed uno studente tedesco usa alcune parole della sua lingua. Un tale miscuglio, che il Lasca derise nel prologo della *Spiritata*, ritroveremo poi in Andrea Calmo. Più naturale era l'introduzione dei dialetti, quali erano parlati in alcune professioni; così talvolta

appaiono facchini bergamaschi, come nella *Calandria*, nella *Cofanaria* del D'Ambra, ecc., o cuochi napoletani nelle *Pellegrine* del Cecchi. Nell'*Ortensio* di Alessandro Piccolomini (1560) appare uno spaccone napoletano proprio ameno, Giovancarlo, che si vanta specialmente della sua pretesa fortuna colle donne, insieme col suo servo Antoniello, e Cristoforo Castelletti da Roma nelle sue tre commedie: *I torti amorosi* (1581), *Il furbo* (1584), *Le stravaganze d'amore* (1587), fa che un napoletano rappresenti una parte importante e parli il suo dialetto.

Le semplici favole delle antiche commedie non bastavano di solito a soddisfare la tendenza al vario, al divertente, all'avviluppato, epperò, quando le si prendevano ad argomento di nuovi lavori, si soleva ampliarle e renderle più complesse mediante aggiunte estranee. Così fece, come si è visto, il Gelli nella sua *Sporta* coll'*Aulularia*; così Luigi Groto nella sua *Emilia* (1579) ampliò straordinariamente l'*Epidicus* di Plauto, togliendogli così la sua freschezza e vivacità. Spesso i poeti si giovarono anche di tratti desunti da diverse commedie antiche o fusero insieme due o più di queste, come già avevano fatto colle commedie greche i Romani. Questo sistema seguì Lorenzino de' Medici nell'*Aridosia*; ma non tutti mostrarono in ciò la stessa abilità di lui. Nella *Dote* il Cecchi ampliò ben infelicemente il *Trinummus* colla già abusata storiella degli spiriti della *Mostellaria*; nella *Moglie* (1550) collegò l'*Andria* di Terenzio coi *Menaechmi*; negli *Sciàmiti* si giovò di particolari tolti alla *Mostellaria* ed alle *Bacchides*. Nei *Gelosi* di Vincenzo Gabiani da Brescia (1545) si confondono elementi desunti dall'*Andria* e dall'*Eunuchus* con aggiunte abbastanza barocche dell'autore stesso. Niccolò Secchi bresciano, il quale fu adoperato in affari diplomatici da Carlo V e da re Ferdinando, che fu inviato anche a Costantinopoli e poi (dal 1545) fu capitano di giustizia a Milano ed oltre alle quattro commedie compose molte poesie latine, riunì ne'suoi *Inganni* il *Truculentus* e l'*Asinaria*. Dal primo provengono la cortigiana Dorotea, che vuole nello stesso tempo mantenersi i suoi tre amanti, il soldato millantatore, cui ella dà a credere di esser madre per causa di lui, e via dicendo; dalla seconda la vecchia madre e mezzana di Dorotea, il sincero amore di quest'ultima per Gostanzo e la moglie che alla fine sorprende il vecchio marito (il medico). A tutto questo il Secchi aggiunse ancora l'invenzione di una fanciulla (Ginevra), che, travestita da uomo

Ruberto), ottiene l'amore della padroncina (Porzia) e sostituisce a sé il fratello (Fortunato), mentre ella stessa ama il padroncino (Gostanzo) innamorato della cortigiana.

Certi motivi ritornano nella commedia di tutti i tempi e sogliono anche in quella italiana formare la base dell'intrigo; tali sono il pregiudizio, la stoltezza, l'avarizia dei vecchi in lotta colla passione della gioventù. Un figlio è costretto dal padre a sposare una che ama un altro, mentre quegli aspira lui stesso alla mano di un'altra fanciulla o si è segretamente unito in matrimonio con lei, come nell'*Andria*. Un figlio vuole prender in moglie una povera ragazza ed il padre pretende una ricca dote; un padre vuole costringere la figlia a sposare un vecchio ricco, e così via. E come questi eterni argomenti della commedia, così spesso si ripetono i medesimi particolari dell'intrigo. La fanciulla si finge malata per isfuggire l'aborrito matrimonio; i servi ingannano e derubano il padre a favore del padroncino; anzi questo deruba talvolta egli stesso padre o fratello, affine di procurarsi una somma con cui riscattare o mantenere l'amata, senza tanti riguardi alla legge od alla morale; il lieto fine fa poi perdonare a tutti. Non di rado il servo strappa il consenso del vecchio dandogli a bere che il figlio versi in un grave pericolo, sia ferito, prigioniero, perseguitato o simili. Un altro artificio usato volentieri è questo: taluno si spaccia per una persona assente, che si aspetta o di cui v'è bisogno per condurre a compimento qualche cosa, e poi appare la persona vera: così è nei *Suppositi* dell'Ariosto e poi nel *Furto* del D'Ambra, nella *Porzia* di Giuseppe Leggiadro Galanni, nella *Sibilla* del Lasca, nelle *Pellegrine* del Cecchi, nella *Fantesca* di Giambattista della Porta.

Non piccola parte hanno i travestimenti, specialmente quelli sotto le spoglie di una persona dell'altro sesso, onde nascono viluppi piccanti e non sempre decenti. Una fanciulla appare per lungo tempo vestita da uomo e tale è generalmente creduta, come la Santilla nella *Calandria*, la Ginevra negli *Inganni* del Secchi, l'Olimpia nei *Torti amorosi* del Castelletti. Nell'*Interesse* del Secchi, donde il Molière trasse la materia per il suo *Dépit amoureux*, un padre, per non perdere una scommessa, ha allevato come ragazzo una bambina, che gli è nata, e questo preteso figlio si è segretamente sposato, senza che neppure il marito, che crede di possederne la sorella, si accorga del mistero. Così nell'*Ortensio*

di Alessandro Piccolomini (1560) una Virginia porta fin da bambina vesti maschili per non perdere un'eredità, e del pari senz'essere riconosciuta si sposa. Non meno favorito era il travestimento inverso: l'amante si finge fanciulla per meglio potersi avvicinare all'amata, ed entra quale cameriera al servizio della famiglia di questa, come nella *Fantesca* del Parabosco (1557), nella *Cameriera* del Secchi (1583), e nella *Fantesca* del Della Porta (1592). Di codesta pretesa fanciulla si innamora poi di solito un vecchio babbeo; Gerasto spasima per la fantesca nella commedia del Della Porta, Calandro per il travestito Lidio, il Dottore nell'*Amore scolastico* di Raffaello Martini (1570) per lo studente Curzio, che si spaccia per l'amica di Livia, la figlia di lui. Alessandro Piccolomini, lo Stordito dell'accademia degl' Intronati di Siena, nel suo *Alessandro* (1554), commedia degna di essere segnalata per la disinvoltura e la naturalezza del dialogo, fa che due amanti, i quali da straordinarî avvenimenti furono tenuti a lungo lontani dalla loro patria e separati l'uno dall'altro, si ritrovino, ma ambedue sotto mentite forme; Aloisio passa per Lampridia e viceversa Lucrezia per Fortunio; essi non si riconoscono e pur si sentono attratti l'uno verso l'altro.

Abbiamo osservato a proposito delle commedie dell'Ariosto come la scarsa importanza, che vi è attribuita alla parte della giovane donna, sia una caratteristica ereditata dall'antichità, corrispondente ai costumi della società antica e non a quelli della moderna, in cui la fanciulla gode di una maggiore indipendenza, onde noi desideriamo reciprocanza di inclinazioni e vorremmo vedere rappresentati anche i sentimenti di lei, non soltanto udirne parlare per bocca altrui. Questo difetto è proprio di molte fra le commedie posteriori; abbastanza spesso accade che colei, intorno alla quale si aggira tutta l'azione, non appaia affatto sulla scena; ciò perfino in commedie, che da lei si intitolano, come nella *Flora* dell'Alamanni, nella *Porzia* di Leggiadro Galanni, nella *Spina* del Salviati. Certo bisogna pensare che le parti femminili erano ancora sostenute da giovinetti e da ragazzi, fin verso al 1560 ed in parte anche dopo; per es., il prologo del Groto mostra, che così si faceva ancora quando fu recitata l'*Emilia* (1579). L'uso di attrici sarà stata un'innovazione della commedia dell'arte. La recitazione fatta da uomini doveva dunque già diminuire l'interesse. Tuttavia non mancano, come si è veduto, commedie, nelle quali una fan-

ciulla od una giovine donna rappresenta una parte importante, anzi perfino la parte principale, come nella *Gostanza* del Razzi, e specialmente pare che l' influsso della novella sia stato quello che procurò alla donna una partecipazione maggiore e più diretta alla commedia. Al teatro comico italiano la novella fornisce in generale gli elementi più moderni, sicché non inopportunamente il Lasca, volendo vantare un Lotto quale commediografo moderno, disse che egli aveva imitato non Menandro e Terenzio, ma il Boccaccio (*Rime burl.*, p. 424). Or come quando la commedia si atteneva alla maniera della novella realistica scherzosa, così anche quando la novella romantica seria le dava l'argomento o la rendeva partecipe del proprio carattere, essa non poteva a meno di dare una più ampia parte alla donna amata. Vi troviamo fanciulle disprezzate od abbandonate, le quali corrono dietro all'amato e ne guadagnano il cuore colla loro fedeltà piena di abnegazione. Un'anonima commedia dell'accademia degl'Intronati, intitolata *Gli Ingannati* (1531), tratta lo stesso soggetto che la novella II, 36 del Bandello ed il *Come volete* dello Shakspeare. Quivi Lelia deve sposare il vecchio Gherardo, fugge dal chiostro, nel quale è stata collocata fino al matrimonio ed entra come paggio al servigio del suo infedele Flaminio; questi aspira ora alla figlia di Gherardo Isabella, la quale si innamora a sua volta del creduto Fabio, cioè di Lelia. Allora compare Fabrizio, fratello di Lelia, il quale fu perduto al sacco di Roma e che è tutto la sorella; a lui si rivolge l'amore di Isabella e la costanza di Lelia tocca il cuore di Flaminio. Nel *Viluppo* di Girolamo Parabosco (1547) la disprezzata Cornelia ha seguìto sotto il nome di Brunetto il suo Valerio, mentre questi ama, senza conoscerla, la sua stessa sorella Sofonisba. Nella *Leonida* di Benetto Ghirardi (1585) la protagonista, da cui la commedia s'intitola, va a Pisa sotto spoglie maschili e sfidato a duello Caleandro, che, studente a Siena, la aveva sedotta ed ora ama un'altra, vuol morire per mano di lui per porre fine alla propria infelicità; ma egli la riconosce e si pente. In tutte queste produzioni abbiamo così una situazione più affettuosa e talora i patimenti del cuore femminile sono rappresentati in forma commovente. Ben riuscita per questo lato è anche *La Pellegrina*, commedia del Materiale Intronato, cioè di Girolamo Bargagli, la quale fu posta in scena dall' accademia nel 1589, dopo la morte dell'autore, in occasione delle nozze del granduca Ferdinando; quivi

è più calda ed efficace, che di solito non sia, la scena dell'agnizione alla fine, ove Drusilla getta via le vesti da pellegrino e corre fra le braccia dell'amato esultante. In sullo scorcio del secolo diviene sempre più frequente nella commedia la rappresentazione di sentimenti nobili, eroici, dell'abnegazione, della lotta interna fra le passioni: così nella *Donna Costante* di Raffaele Borghini (1578) e nelle tre commedie di Sforza degli Oddi da Perugia. Nell'*Erofilomachia* di quest'ultimo (1572) Leandro vuole, dolorosamente sacrificando sé stesso, rinunciare all'amata Flaminia in favore del suo benefattore Amico; nei *Morti vivi* (1576), dove l'autore si è giovato dell'argomento degli *Straccioni* del Caro, dandogli coll'esclusione del comico un carattere ancora più avventuroso e romanzesco, Alessandra vuole privarsi del suo Ottavio, per servire alla sua padrona Oranta, e nella *Prigione d'amore* (1590) Erminia sarebbe morta per l'amore di Flaminio, se il buon duca di Ferrara non le avesse mandato invece del veleno una pozione soporifera. Il prologo di quest'ultima commedia, dialogo fra la tragedia e la commedia, in cui il poeta difende il suo indirizzo drammatico, manifesta già i principî del dramma borghese e della commedia lagrimosa, in cui il serio e le lagrime devono mescolarsi col riso; solo quivi l'invenzione è troppo inverosimile per produrre grande commozione.

Nelle commedie italiane del secolo XVI si compenetrano quasi sempre l'un l'altro parecchi, due o tre, intrighi con isvariati episodî, e talvolta ci troviamo in un vero labirinto ed a mala pena possiamo ritenere il filo; nel caratterizzare brevemente singole produzioni abbiamo dovuto sempre trascurare una grandissima parte dell'argomento. In questo appunto stava il falso indirizzo, nel cercare cioè l'arte e la novità, anzichè in una situazione od in una figura interessante, nella sempre maggiore complicazione, nel vario intreccio dei medesimi dati ed anziché nella naturalezza e nella verosimiglianza, nella stranezza dello scioglimento, la quale tuttavia difficilmente arrivava allo spettatore inattesa. Spesso il poeta fa che i personaggi stessi si meraviglino dei curiosi accidenti; essi parlano come, p. e., Trappola nella *Spina* del Salviati (V, 9): « Questo mi pare uno de'più maravigliosi accidenti ch'io sentissi mai a'miei dì »; e molto comune è verso la fine l'esclamazione: « Dio mio, che questa mi pare una commedia! » oppure: « Di ciò si potrebbe fare una commedia! » In tal modo gli autori hanno

per lo più pronunciata da sé la propria sentenza; come può credere lo spettatore alle cose che vede, se il poeta le pone così fuor della natura e distrugge l'illusione? Ma il viluppo delle circostanze, la spiegazione almeno superficiale e la motivazione dei casi inaspettati rendono necessarie al principio ed alla fine lunghe narrazioni, e massime nell'esposizione, che secondo l'antico modello suol farsi mediante confidenze ad un servo o ad un amico, appare quasi sempre pochissima abilità.

Imbrogliata in modo tutto speciale è la tela delle commedie del Cecchi di sua propria invenzione, ove le interminabili spiegazioni su quelle avviluppate relazioni famigliari e sulle passate vicende dei personaggi mettono a ben dura prova la pazienza e l'attenzione dello spettatore. Giovanmaria Cecchi, nato il 14 aprile 1518 da una famiglia fiorentina di notai e notaio egli stesso, morto il 28 ottobre 1587, fu al suo tempo il vero drammaturgo dei Fiorentini, il cui plauso si sarà guadagnato specialmente perché seppe, come pochi altri, riprodurre i loro costumi e la loro lingua coll'uso costante di modi di dire popolari, scultorî e comici. Lestissimo nel comporre, diè prova di una grande fecondità; a quanto dice egli stesso, nessuna delle sue commedie gli costò più che dieci giorni di lavoro, anzi *Le Cedole* soltanto quattro. Egli era inoltre di ingegno versatile: nell'*Assiuolo* imitò il Machiavelli, nei suoi lavori posteriori in versi l'Ariosto. Scese anche a coltivare le vecchie forme drammatiche popolari, che gli altri trascuravano, scrisse farse come *I malandrini* e *La romanesca* e compose una quantità di rappresentazioni. In queste fu più originale e più felice che nelle commedie, perché l'argomento lo costringeva ad una maggiore semplicità.

Invitato a scrivere per i grandi divertimenti pubblici popolari, che avevano luogo all'aria aperta, il Cecchi scelse, come la forma più adatta, il dramma spirituale, perché, come dice il prologo alla *Morte del re Acab*, la commedia per quanto si possa fare edificante ed istruttiva, è pur sempre al suo vero posto nella sala chiusa. Ma la rappresentazione, così come si soleva comporre, pareva ai più colti antiquata (« un misterio da zazzeroni »), epperò egli la trasformò conforme al gusto del tempo, già nella forma esteriore, usando in luogo delle ottave lo sciolto e ponendo qualche volta solo alla fine delle scene la rima baciata per chiusa. Egli rese lo spettacolo più regolare, lo divise in atti e gli diede un migliore svol-

gimento drammatico, evitando l'irrequietezza delle molte piccole scene, non portando più sul palco tutta la parte accessoria. Già la rappresentazione del secolo XV aveva travestito le storie sacre secondo i costumi della propria età e vi aveva inserito delle scene realistiche. Il Cecchi lo fa in un grado ancora più alto: egli mescola tra le figure bibliche quelle della commedia, il parassita, il bravo, il vecchio sciocco innamorato, pauroso ed insieme avaro; dello spettacolo popolare serba la libertà nel movimento, la varietà di luoghi e di personaggi, ed unendo insieme la gravità e lo scherzo, crea un genere curioso. *La morte del re Acab*, recitata nel 1559 dalla Compagnia del Vangelista, presenta nell'esposizione drammatica del racconto del vecchio testamento un quadro, che poteva assai bene adattarsi al tempo dell'autore, un re ed una regina caduti nelle mani di un clero ipocrita, che sfrutta loro ed il popolo. Per i sacerdoti di Baal, che ingrassano al servigio del loro dio, il Cecchi prese i più vivi colori dai preti e dai frati, che vedeva intorno a sé, e con efficace spirito comico, fece del cuoco una persona importante in quella comunità, personificò quasi in lui le pie massime di questa, fece che la sua voce sonasse alta alla corte e che egli guardasse d'alto in basso gli altri con aria di superba protezione. In diverse figure poi è rappresentata con abili gradazioni la pubblica opinione intorno a questo reggimento ecclesiastico, nei cittadini Eleazaro e Giuseppe la ribellione sincera contro gli idolatri, che nell'uno scoppia apertamente, nell'altro timida si nasconde, nei cortigiani lo scettico dileggio, che però si piega, perché così vuole il signore, nel parassita la partigianeria per coloro che mangiano bene, nel vigliacco vecchio Zorobabel quella per coloro che hanno il mestolo in mano. Con ciò il poeta nei luoghi seri si eleva ad un tuono dignitoso e dà quanto di meglio il dramma religioso poteva produrre al suo tempo. Gl'intermezzi sono, come si conveniva, del pari biblici; la sinagoga compare alternativamente con patriarchi, giudici, re, profeti, virtù, e svolge la storia della dottrina divina e del tempio, da ultimo trionfando con evangelisti, apostoli e martiri. Meno riuscita è l'*Esaltazione della Croce*, certo l'ultima opera del Cecchi, rappresentata solo dopo la sua morte, nel 1589, da quella stessa compagnia del Vangelista con pompa straordinaria in occasione delle nozze del granduca Ferdinando. Quivi colla materia cristiana, il rialzamento della croce sul Calvario per opera dell'imperatore Eraclio, dopo la vittoria su

Cosroe, si mescola una commedia, nella quale il vecchio avaro Grisogono è il protagonista. Le due azioni sono meno ben connesse fra loro, ma alla fine sono collegate con un felice trovato. Dopo il miracolo della croce all'ingresso del Calvario, la cui porta si chiuse e poi si aperse dinanzi all'umiltà dell'imperatore, ne accade un altro, effetto del primo, un miracolo ancor più grande, il mutamento nei sentimenti dell'avaro. Ciò che nelle molte imitazioni dell'*Aulularia* avviene in un modo inverosimile, il ravvedimento del vizio, è quivi motivato mediante l'unico mezzo possibile, il pentimento religioso.

La parabola del figliuol prodigo, così gradita per la sua morale pratica, si lasciava senza sforzo trasferire ad ogni tempo e ad ogni circostanza. Ma il Cecchi, quantunque ponesse in Firenze la scena del suo *Figliuol prodigo*, tuttavia non seppe con tanta verità ammodernarla ed arricchirla di nuovi elementi interessanti, come più tardi fece il Voltaire; egli si attiene invece esattamente ai dati del racconto biblico, e tutte le aggiunte, che dovevano dare alla parabola il carattere della commedia, rimangono senza connessione coll'azione principale. Il meglio sono le figure dei contadini fedelmente disegnate di sulla realtà, i piacevoli dialoghi del vecchio Bartolo con suo figlio Tognarino, il quale, ancora del tutto nuovo alla città, esprime su ogni cosa le sue idee con ingenua semplicità. Il contadino balordo fu sempre per il cittadino oggetto di riso, sia come personaggio accessorio nello spettacolo spirituale, sia per sé stesso nella farsa.

La commedia regolare letteraria, quantunque non impopolare, aveva però sempre la sua sede di preferenza nelle corti, nelle case dei ricchi e nelle accademie. Tra il popolo continuavano a vivere altri generi teatrali di carattere più modesto e più rozzo. La rappresentazione andava bensì languendo sempre più, ma acquistava nuova importanza la farsa. In Francia ed in Germania la farsa fiorì nel secolo XV; in Italia essa entrò nel dominio della letteratura, almeno come genere indipendente, solo alla fine di quel secolo, se anche prima essa era esistita. Un esempio isolato di questa forma di rappresentazione era però già il *Ludus ebriorum* o *Catinia*, composta verso la metà del secolo XV da Sicco Polentone in prosa latina e pubblicata in una traduzione italiana nel 1482, componimento cui porge argomento la disputa tirata prolissamente in lungo di un venditore di catini con l'oste per lo scotto,

disputa, della quale è eletto giudice un cerretano. La farsa ha una forma comoda e libera, la quale non obbedisce a nessuna regola e come la rappresentazione, si adatta alla giustapposizione sulla scena di località distanti; essa rappresenta per lo più un'azione assai semplice e di preferenza persone di bassa condizione, tipi ridicoli, ameni quadretti di costumi, e desta l'ilarità mediante numerose facezie. Tale la trovammo a Napoli nelle brevi composizioni di Pietro Antonio Caracciolo e tale la troviamo intorno allo stesso tempo all'altra estremità della penisola nei piacevoli scherzi comici di Giovan Giorgio Alione da Asti, il quale fu indotto a comporli dall'esempio dei Francesi, ed anzi scrisse egli stesso accanto al patrio dialetto piemontese anche la lingua di Francia.

In Toscana si solevano introdurre nelle rappresentazioni scene burlesche di contadini, di mendicanti, di comari, di medici, e mano mano che l'interessamento per i soggetti sacri veniva mancando, quegli intermezzi realistico-comici acquistavano vita indipendente ed erano rappresentati da soli. A Firenze intorno a questo tempo ebbero grande rinomanza come scrittori di farse Jacopo da Bientina e Battista dell'Ottonaio, detto dalla sua professione Araldo, ambedue autori anche di quei canti carnascialeschi, che colle farse avevano qualche relazione di affinità. Volentieri in quei brevi componimenti si esemplificava un insegnamento morale di pratica utilità; in più alta guisa moralizza un'ampia farsa anonima, che fu recitata verso la fine del secolo XV dinanzi alla Signoria e che, ponendo sulla scena un giovane, che assaggia l' uno dopo l'altro gl'incomodi delle diverse condizioni, dalle svariate vicende della vita rappresentate fa risultare efficace ed immediato l'ammaestramento, « che in qualunque grado l'homo sia, non si può quietare et vivere senza pensieri ».

La figura più comune nella farsa è il villano, bersaglio fin dal medio evo dell' odio e dello scherno del signore e del cittadino. Mentre la poesia pastorale convenzionale ci dipinge la vita campestre come uno stato ideale di purezza e di innocenza, la poesia burlesca e la farsa ci rappresentano il contadino nella sua figura reale ed esagerandone a lor volta con colori accesi i difetti, ci mostrano la sua rozzezza, la sua goffaggine, la sua stoltezza ed insieme la sua astuzia. Nella *Rappresentazione di Biagio contadino* è posta in iscena una « natta » giocata ad un contadino, che dalla vendita de' suoi fichi voleva ricavare un prezzo troppo ele-

vato. Un tale, camuffato insieme con altri da diavolo, va nel podere di lui, gli saccheggia il fico, gli mette in corpo una terribile paura, ma in fine il diavolo in carne ed ossa porta con sé sul serio l'avaro Biagio. Con ispirito più fine ed in forma più perfetta disegnò poi, come si è visto, il Berni nella sua *Catrina* piacevoli scene della vita campagnola. Ma questa poesia drammatica rusticale di carattere realistico era coltivata con la più viva passione a Siena, dove nelle classi inferiori speciali congreghe si occupavano della recitazione di farse, come le accademie di quella delle commedie.

I più antichi fra questi autori senesi di farse conosciuti sono Lionardo di ser Ambrogio Maestrelli detto Mescolino, pittore; Mariano Manescalco; Pier Antonio dello Stricca Legacci; Marcello di Giovanni Roncaglia, da Sarteano; Niccolò Campani detto lo Strascino; Bastiano di Francesco, linaiuolo. Forniti di scarsa coltura, erano per lo più artigiani, che recitavano essi stessi le loro composizioni, associandosi degli altri, dinanzi al popolo sulla strada. Ciò era naturale nella farsa, ove il comico si fondava in tanta parte sul modo della recitazione e del gesto; così anche il Caracciolo era stato lui stesso l'attore delle sue invenzioni. E quei Senesi erano ricercati anche fuori della loro patria, tant'è vero che qualche volta recitarono dinanzi a papa Leone a Roma, ed Agostino Chigi era il loro protettore. I loro componimenti, designati dapprima di preferenza col nome di egloghe rusticali, poi di commedie o commedie rusticali, hanno scarso valore artistico, ma sono talvolta interessanti come ingenuo quadro di costumi. La forma metrica è per lo più la terzina, più di rado l'ottava; la lingua, come nell'Alione, il dialetto del popolo, ma soltanto per i contadini, non per gli altri personaggi, oltre di che il dialetto senese non si differenzia tanto fortemente dalla lingua letteraria. Di frequente s'introducono canti e danze, quasi di regola massime come chiusa.

Fra i ricordati solo Niccolò Campani, detto lo Strascino, nato nel 1478, si acquistò come poeta una certa celebrità, certo più che per i suoi scherzi drammatici per il suo lungo *Lamento* in ottave sulla immonda malattia, che lo afflisse per otto anni nel modo più terribile, componimento al quale dopo la guarigione fece un'aggiunta alla fine e che ci rammenta i canti dei lebbrosi del medio evo ed a noi appare oggi in parte ributtante. Lo Strascino si trovava allora, fra il 1503 ed il 1511, a Roma; a quanto dice il Bandello, fu colà maestro nella poesia volgare alla famosa corti-

giana Imperia. Era ben visto in società per il buon umore, con cui sapeva divertire travestendosi e gesticolando e che non perdette neppure quando fu afflitto dal bisogno e dalla malattia. Non si sa l'anno della sua morte (fra il 1522 e il 1533). Il soprannome gli venne, come pare, dalla prima delle sue farse, la quale è appunto intitolata *Strascino* (1511) da un villano di questo nome, che vi agisce. Questo Strascino ed i suoi tre fratelli rifiutano di pagare a Lodovico il tributo che gli devono come suoi fittaiuoli, vanno dinanzi al giudice Messer Malingo e sì fieramente minacciano, che questi consiglia Lodovico di lasciar correre. Lodovico si lamenta della sua triste posizione, ed i contadini, vedendo in distanza i birri, se la battono, non senza però aver prima cantato un canto di vittoria. *Il Coltellino* era dapprima (1520) intitolato *Berna* dal contadino Berna, che è in preda ad una comica disperazione, perché la Togna disprezza il suo amore. Tafàno gli racconta di un pastore, che si tolse la vita per amore; Berna vuol imitarlo e col suo coltellino liberarsi dalla sua pena; ma egli parla e parla e non viene mai al fatto, fa uno sciocco testamento, si pone un epitafio e via dicendo. Allora il maligno Tafàno, che ha ascoltato di nascosto il soliloquio, gli consiglia di prender a forza per la gola la sua bella, prevedendo che sopraggiungeranno i fratelli e lo concieranno per le feste. Così infatti accade; Berna è fuori di sé contro il traditore, comparisce con una sciabola per vendicarsi di Tafàno e segue una zuffa accanita fra loro due. Un Lenzo li separa e li riconcilia; viene anche Togna e tutti insieme cantano una canzone. Diversa da ambedue queste è la terza farsa dello Strascino, *Il Magrino* (1516), nella quale fra persone di altra condizione entra un solo contadino; questo, di nome Scorteccia, porta la nota comica nelle scene d'amore per sé stesse interamente serie; si intromette di continuo per far mostra della sua grossolana saviezza e, dopo essere stato cacciato a legnate, torna sempre di nuovo, come un insetto importuno.

L'amore e la gelosia dei contadini, le loro contese, le feste, i balli, i canti sono l'argomento più frequente delle farse senesi; naturalmente lo spirito si cerca per lo più nell'indecenza. Esempi molteplici ci porgono i numerosi componimenti di Pier Antonio dello Stricca. Nel *Mezzucchio* (1516), Mezzucchio e Schiribilla amano entrambi la Vica, epperò si accapigliano fra loro, sono separati da Strifinaccio e condotti dinanzi alla fanciulla, che deve

decidere; per porre fine alla loro inimicizia li accetta tutti e due, confida loro, che ha anche un terzo amante e tutti fanno il ballo tondo e cantano una canzone in lode della Vica dal cuore largo. Lo *Straccale* (1514) ci rappresenta un matrimonio con ogni sorta di usanze ridicole, e la *Niccola* (1516) la conchiusione comica di un contratto nuziale dinanzi al notaio fra la vedova Niccola e Scarpino, il quale, dopo aver ricevuto la dote promessa, se la batte e lascia in asso la sposa. Nel *Tognin del Cresta* (1533) il contadino Tognino dà in pegno a Lenzo la propria moglie Gista e poi non vuol più riprenderla, perché in lei è avvenuto un certo cambiamento. Nel *Solfinello* (1521) comparisce un contadino con un medico, il quale, rifiutandosi quello di pagarlo, minaccia di torgli l'asino.

Come nelle farse francesi si ritrovano gli argomenti preferiti degli antichi favolelli e delle antiche novelle, i mariti ingannati, i preti innamorati, così anche nell'Alione, così nei Senesi. Nel *Bicchiere* di Mariano Manescalco (1514) Erifile, moglie del vecchio avaro Senile, cede all'amore di Pulidoro ed i due amanti fanno sì che infine quegli ancora rende grazie e rinunzia ad ogni sospetto. Il contadino Bernino nella farsa di Pier Antonio dello Stricca, che da lui si intitola (1516), è geloso di sua moglie Lena vagheggiata dal curato; il padrone Gostantino viene in campagna per una festa, si innamora della Lena, rimane presso di lei e fa imprigionare il marito per un debito di pigione. Frattanto sua moglie Ortensia rende in città la pariglia a Gostantino, che, reso prudente dal danno, si corregge; i coniugi si perdonano reciprocamente; Bernino è liberato e, dopo qualche disputa, riprende con sé pazientemente la sua Lena. Nel *Cilombrino* (1518) il contadino sorprende sua moglie Crestena col prete ser Matteo, che si nasconde in una madia e finge di essere il diavolo per fargli paura. Nel *Don Picchione* (1520) la Geva inganna suo marito con un vecchio monaco.

In Italia certi elementi della coltura classica penetrarono fra il popolo molto più profondamente che altrove ed essi si frammischiano anche in queste farse popolari. Il favoloso della mitologia ed anche dei romanzi cavallereschi si collega in forma grottesca collo scherzo realistico. Talvolta ne balza fuori la parodia, come quella dell'*Amphitruo* nella *Travotta* di Ascanio Cacciaconti, ottonaio, fra i Rozzi Strafalcione (1545), ove Giove, innamorato di Alcmena, fa imprigionare dal bargello Anfitrione, per aver libero

giuoco. Curiosa è poi l'unione della farsa rusticale colla poesia pastorale letteraria sotto il titolo di egloghe pastorali, od anche di egloghe maggiaiuole (recitate per la festa del 1° maggio) o di commedie pastorali. Appaiono divinità, ninfe, pastori, mostri fra i contadini; si succedono trasformazioni, prodigî, incantesimi, risurrezioni di morti. Accanto alle figure della poesia pastorale ideale, le quali dalla vita campagnuola prendono solo il vestito, si pone la caricatura della cruda realtà. Il contadino, quale lo concepiscono i Senesi, insolente, violento, ladro, spavaldo e vigliacco, malizioso ed osceno, è il disturbatore di quel mondo di più nobili sentimenti, che egli schernisce, come più tardi il satiro nel dramma pastorale. Tutto però suol finire in pace col canto generale di pastori e contadini. Questo genere ibrido incontrò speciale favore presso i Rozzi.

La congrega dei Rozzi di Siena fu fondata nell'ottobre del 1531 ed era un' associazione di artigiani collo scopo principale di occupare lodevolmente i giorni festivi, di divertirsi onestamente. Essi si presero un emblema, si diedero leggi, ufficî, nomi accademici; ma nella congrega erano accolte solo persone di bassa condizione e per principio nessun erudito. Le adunanze avevano luogo tutti i giorni di festa la sera; vi si leggevano poeti antichi, Dante, il Petrarca, il Boccaccio; ma con deliberazione del 1533 fu fissato come unica lettura il Sannazaro, il più famoso poeta pastorale, e precisamente l'*Arcadia* e le rime, e si stabilì « che, finito quello, si dovesse incominciare ». Il testo era commentato da un socio e quindi seguiva una discussione. Inoltre passavano il tempo con giochi di società, che esercitavano l'ingegno, e si leggevano composizioni originali, che solo dopo l'approvazione dell'assemblea gli autori potevano pubblicare. Essi rappresentavano insieme le farse e le commedie rusticali e, come i loro precursori sotto Leone X, così anche i Rozzi recitarono talvolta a Roma. Nel corso del secolo XVI la congrega fu per tre volte per lungo tempo soppressa dal governo, così che fino al 1603, in cui fu definitivamente ricostituita, visse realmente in tutto solo diciannove anni. Essa continuò la tradizione del dramma rusticale fino nel secolo XVII, ma allora perdette il suo carattere popolare e si trasformò in accademia. Cogli stessi scopi dei Rozzi sorsero a Siena anche altrettali associazioni di gente di bassa condizione, le congreghe degli Sborrati, degli Insipidi, degli Avviluppati, ecc.

Dalla farsa popolare trae origine per la massima parte anche l'arte comica del padovano Angelo Beolco, detto il Ruzzante, ma egli possiede attitudini drammatiche, finezza d'osservazione ed arte di composizione assai maggiori che i Senesi. Recitava non solo le sue proprie commedie, come questi, ma era comico di professione e come tale incontrò uno straordinario favore dovunque andò colla sua compagnia padovana; il pubblico lo festeggiava tosto che egli si presentava sulla scena. Il 13 febbraio 1520 recitò, diciottenne appena, nel palazzo Foscari a Venezia una *comedia a la vilanesca*, ed il 16 febbraio una in casa di Domenico Trivisan; ci è pure attestato che egli recitava a Venezia nel 1522, nel 26 e nel 27. Il 24 gennaio 1529 ad un banchetto del duca di Ferrara cantò insieme con altri canzoni e madrigali alla pavana, ed anche nel 1532 Alfonso se lo fece venire a Ferrara. Dimorò lungo tempo in casa del suo protettore, il patrizio veneziano Aloise Cornaro, e nella villa di lui, Codevico, dove osservò i costumi e la lingua dei contadini ed imparò ad imitarli con gran perfezione. Il suo soprannome gli venne certo dalla parte che spesso recitò; un contadino Ruzante appare in parecchie delle sue commedie, e nell'*Anconitana* (II, fol. 18) questo dice di chiamarsi veramente Perduocimo e di essere stato detto Ruzante, perché da ragazzo, guardando il bestiame, scherzava (*ruzzava*) sempre con un cane. I giovani padovani, che gli erano compagni nella recitazione, entravano anch'essi coi medesimi nomi in diverse commedie, Marco Aurelio Alvaroto sotto quello di Menato, Girolamo Zaneto di Vezzo, Castegnola di Bilora. Anche come uomo il Ruzzante era stimato; lo Speroni nel dialogo *Dell'usura* attesta la sua povertà ed onestà. Egli deve del resto aver rappresentato anche parti tragiche, poiché doveva recitare nella *Canace* dello Speroni, quando morì, quarantenne appena, il 17 marzo 1542, così che la rappresentazione fu sospesa.

Il Ruzzante pare abbia cominciato alla maniera dei Senesi, poiché tutto il carattere delle loro egloghe pastorali si trova nella *Comedia alla villana*, intitolata *La Pastoral*, che potrebbe essere la prima delle sue opere conosciute (al più tardi del 1521). È scritta in terzine alternate colla frottola; anche in essa vediamo rappresentato un mondo ideale di pastori e di ninfe, troviamo sentimento appassionato ed un fatto tragico, e fra mezzo gli scherzi grossolani dei contadini Ruzante e Zilio, che parlano padovano, del medico e del suo servo Bertuolo, che parlano bergamasco.

Tutti gli altri componimenti drammatici del Ruzzante sono in prosa. Tre di essi si connettono per il soggetto e per l'organamento alle commedie letterarie: la *Piovana* e la *Vaccaria* non sono anzi altro che elaborazioni del *Rudens* e dell'*Asinaria* di Plauto, bensì libere ed abili elaborazioni, che aggiungono molto di originale. L'adattamento alle condizioni moderne è nel complesso assai ben riuscito; gli schiavi romani si sono tramutati in astuti contadini padovani, epperò i loro discorsi, il loro spirito, in parte anche le berte e gli inganni adoperati sono cambiati, ed acquistano nella loro rude naturalezza un'altra vita: quivi già il dialetto stesso doveva avere un' efficacia vivificatrice. Abbastanza infelice è l'invenzione della favola nell'*Anconitana*, dove pare che l'autore cammini colle proprie gambe; essa è piuttosto l'occasione e lo sfondo della parte burlesca, degli amori del vecchio sier Tomao per la cortigiana Doralice, mezzano il suo servo Ruzante, che fa lui stesso il vagheggino alla serva.

Le altre commedie sono scevre da questi influssi letterari. Specialmente la *Fiorina* dà un quadro della vita campestre della più immediata verità. Due giovani contadini, Ruzante e Marchioro, amano Fiore, la figlia di barba (zio) Pasquale; ella preferisce Marchioro, e Ruzante è da questo bastonato. Per consiglio dell'amico Bedon, Ruzante trascina a forza la ragazza in sua casa, affinché i genitori siano costretti a dargliela, ed i vecchi Pasquale e Sivelo, padre questo di Ruzante, accomodano poi anche la faccenda: Marchioro è risarcito colla figlia di Sivelo. Le espressioni dei sentimenti, i pensieri e le azioni della gente, tutto è rude, pieno di parole grossolane; così la contadinotta parla in forma realistica ai giovani, si rallegra delle busse, che il suo amante assesta sotto i suoi occhi al rivale, lo dichiara un Orlando ed egli va superbo delle sue prodezze. Quando ella è trascinata via, vuol gridare e lamentarsi: ma deve cedere alla forza. Con quale naturalezza è rappresentato questo amore contadinesco, che a cose fatte si adatta sollecitamente e si acquieta! Il soppiantato Marchioro sospetta perfino che la ragazza se la intenda con Ruzante, e si mostra subito contento, quando ode che la nuova sposa offertagli è un'operosa massaia. Assai comico è barba Pasquale, che acconcia ogni cosa colla sua autorità, col solenne discorso, che egli comincia e non può finire e nel quale usa parole del Petrarca per dargli maggior bellezza ed importanza.

Quivi Ruzante appare come uno sciocco alquanto timido: egli

vuole uccidersi per amore, come il Berna dello Strascino, ma in un modo che non gli faccia male. Quando Marchioro lo ha conciato per bene, gli ritornano pensieri di suicidio; però vuol prima far curare il suo braccio per poter morire con le membra intere. In un'altra commedia, la *Moschetta*, egli è il marito di Bettia, alla quale compare Menato, visitandola in casa, fa proposte d'amore, e che, adirata con suo marito, scappa presso il soldato bergamasco Tonin. Ruzante fa la parte dell'attaccabrighe; lui ed il soldato si insultano fieramente e si scagliano pietre; infine trova Tonin in sua casa; la Bettia gli fa credere, che questi vi si sia rifugiato per paura della sua persecuzione, e Ruzante, orgoglioso del proprio valore, fa pace col nemico. La stessa parte di spaccone vigliacco fa nella prima delle piccole farse, che sono intitolate *Dialoghi in lingua rustica*. È stato soldato, viene a Venezia dopo la guerra e racconta a compare Menato le sue prodezze. Ma la sua amata Gnua non vuol più sapere di lui, perché non porta preda con sé; l'amante di lei lo carica di busse ed egli se le intasca in santa pace, asserendo a Menato di essere stato aggredito da cento uomini. Quivi il contadino prende l'atteggiamento del capitano vantatore della commedia.

Nel secondo dei dialoghi il contadino Bilora viene a riprendere la sua donna, che gli è stata rapita dal veneziano messer Andronico; la decisione è lasciata a lei stessa, che preferisce rimanere presso il vecchio ricco; Bilora si vendica gettandosi all'improvviso su di lui e lasciandolo per morto sulla piazza. Finalmente il *Dialogo facetissimo e ridiculosissimo*, recitato nel 1528 a Fosson ad una caccia, ci mostra due compari, Menego e Duozzo, i quali si lamentano della grande carestia e poi cantano insieme colla Gnua, l'amata di Menego. Ed ecco apparire Nale, bastonare e ferire Menego e condursi via la Gnua. Menego, come Ruzante, ha menato gran vanto del suo coraggio ed ora non si difende nemmeno, disperato giace sul terreno, vuol togliersi la vita ed in maniera comica medita come debba fare. Il dialogo finisce con un incantesimo, colla generale pacificazione e con una grande danza di contadini, come tanto spesso nelle farse senesi.

Se in queste scene vivaci, piene di fresco e sano buon umore, il Ruzzante fa oggetto delle risa del suo pubblico il contadino, egli ha però un cuore caldo di simpatia per il popolo delle campagne, non prende, quale cittadino, posizione di avversario di fronte ad

esso, come gli autori delle farse senesi. I suoi contadini sono rozzi ma non brutali, astuti ma non maligni, arditi ma non arroganti. Egli ha osservato davvicino i loro costumi, ha imparato ad apprezzarne la natura anche sotto la rozza corteccia e sente compassione per le loro tristi condizioni. In due discorsi pieni di briosa gaiezza e scritti in tuono famigliare, che indirizzò al vecchio ed al giovane cardinal Cornaro in occasione del loro ingresso a Padova come nuovi vescovi, e che recitò egli stesso dopo il banchetto solenne per divertimento della brigata, prende le parti dei poveri oppressi e sostiene le loro giuste pretese. Finge di essere l'inviato del contado al ricevimento del nuovo vescovo. Nel primo discorso loda la campagna padovana colle sue bellezze naturali, i suoi uccelli, le frutta, i commestibili, il valore e la bellezza delle sue donne, che descrive con iscrupolosa esattezza. Indi segue una lode confidenziale del cardinale e da ultimo la preghiera di certi provvedimenti per gli abitanti della campagna, in tòno parte scherzoso, parte serio; egli desidera massimamente l'uguaglianza coi cittadini, che ora vivono con loro in aspro odio reciproco. Il secondo discorso lamenta la miseria della carestia e dà consigli per porvi un riparo. Anzitutto si devono allontanare i Tedeschi; essi sono assuefatti a venire a Roma per le indulgenze, epperò bisogna invece mandar loro le indulgenze di là dei monti, perché se ne stiano a casa. Parla dei molti processi, che hanno il loro motivo nella moltitudine delle leggi; si dovrebbe fare un'unica legge fissa e farla così grande, che tutti potessero vederla e conoscerla e regolarsi a norma di essa e, se ciò non fosse possibile, si dovrebbero almeno convocare i contadini, quando si fanno le leggi. E così continua nello svolgimento delle sue idee democratiche ed umanitarie, nelle quali parecchie utili verità si mescolano agli scherzi e fanno testimonianza della sua retta ed onesta natura.

Il Ruzzante ha egregiamente delineato il suo modo di pensare nella bella e lunga lettera a messer Marco Alvaroto, uno di quelli che recitavano con lui le sue commedie, datata da Padova, il 6 gennaio 1535. Vi narra, come un tempo egli cercasse il mezzo di vivere eternamente od almeno molto a lungo, come leggesse nei libri che esso consisteva in una madonna Sofrosina, e secondo altri in una madonna Temperanza, ma come non potesse trovare le loro orme. Una volta a caccia, mentre i suoi cani si erano allontanati dietro ad una lepre, essendosi addormentato fra la pace della natura,

gli apparve in sogno barba Polo, tal quale era in realtà, col suo vestito da festa, come se venisse allora allora dal barbiere e si fosse ben ristorato con una colazione. Questi gli tenne un discorso e gli disse che nel ricercare il mezzo per vivere a lungo s' era messo per una falsa strada. Più che i libri essere prezioso un buon temperamento naturale, perché la natura umana era prima dei libri e questi hanno imparato da lei; quella Madonna essere nei libri chiamata con falso nome, epperò non poterla trovare; in realtà essere essa l'allegrezza, madonna Legrazion. La vita, per quanto sia lunga, non è nulla, quando non si sappia di vivere; Madonna Legrazion ci dà la coscienza e il piacere dell'esistenza; ella aggiunge alla nostra molte altre vite, senza estenderla esteriormente. Barba Polo vuol condurlo alla corte di lei, perché lo merita, come buon compagnone, che fa ridere la gente colle sue commedie, e lo conduce in codesto paese dell'allegrezza, e gli spiega le personificazioni, che colà appaiono quali parenti od ancelle della dama e rappresentano in modo spiritoso gli elementi di una vita comoda, contenta, spensierata.

Giovialità e naturalezza sono i tratti fondamentali del carattere del Ruzzante e della sua poesia. Sempre di nuovo egli esalta la natura non artefatta, quale si può ancora trovare in campagna: rimprovera agli uomini la generale tendenza all' imitazione ed all'artificio, nella maniera di vita, nelle mode del vestire, nel discorso. Neppur lui era digiuno di studî, ma pensatamente preferiva il suo dialetto al fiorentino e si faceva giuoco di quelli, che sciupano la loro propria lingua per scimmiottarne una straniera. Soltanto nell'*Anconitana*, nella *Vaccaria*, nella *Pastoral* e nel *Dialogo facetissimo* fece parlare toscano i personaggi, che occupavano un posto più elevato nella società, ma non proprio bene; nell'*Anconitana* sier Tomao, nel secondo Dialogo messer Andronico parlano veneziano; nella *Moschetta* il soldato Tonin il suo dialetto bergamasco, come il servo Tonin nel secondo Dialogo, il medico ed il suo servo nella *Pastoral*; altrove si ode sempre da tutti parlare il dialetto padovano.

Quest'uso del dialetto nelle composizioni rusticali incontrò a buon dritto un grande favore; anche il Trissino nella sua *Poetica* ne lodò il Ruzzante e lo Strascino. Il veneziano Andrea Calmo (nato verso il 1510, morto il 23 febbraio 1571), famoso attore comico anche lui, mescolò nelle sue commedie in assai più larga misura

non solamente diversi dialetti, ma anche lingue straniere; cosa facilmente spiegabile in un veneziano, che vedeva convenire nella sua città le nazionalità più disparate (1). Nel *Saltuzza* (1551) l'avvocato messer Melindo parla veneziano, il servo Saltuzza padovano, il facchino Balordo bergamasco, tutti gli altri toscano. Nella *Rhodiana*, che fu rappresentata a Venezia nel 1540, v'hanno personaggi che parlano rispettivamente veneziano, padovano, bergamasco, ed un greco, un tedesco, uno schiavone mescolano nel loro gergo veneziano parole della loro propria lingua, mentre altri parlano a lor volta toscano, specialmente gli amanti in una forma molto affettata. Lo stesso accade nella *Spagnola* (1549). Il Calmo mostra di aver subìto l'influsso del Ruzzante, anzi nella sua *Fiorina* ha preso di pianta il principio, in parte parola per parola, dalla commedia omonima del suo predecessore; ma non ne ha lo spirito sano e naturale. Il *Saltuzza*, che l'autore stesso designa come una commedia di gusto moderno, ha un intrigo alla foggia di quelli del Machiavelli e rassomiglia specialmente al *Frate* del Lasca ed all'*Assiuolo* del Cecchi. La *Rhodiana* unisce l'antico motivo del riconoscimento con quello della novella del marito ingannato; le scene VIII a X dell'atto IV sono desunte dalla storia boccaccesca di Tòfano (*Dec.* VII, 4). In queste due ultime produzioni abbiamo soltanto la solita commedia letteraria colle sue figure tipiche. Nella *Spagnola* tre sciocchi, un vecchio marito, un vanitoso condottiere bergamasco ed uno stradioto greco fanfarone, sono uccellati in maniera grossolana da un contadino, da un bravo e da un facchino, che promettono loro aiuto nelle lor pene amorose; se la cavano col danno e le beffe e poi prendono vendetta; ma tutto finisce con una riconciliazione generale. *La Pozione* (1552) non è che una rielaborazione della *Mandragola* del Machiavelli, che, spogliata delle sue parti migliori, si riduce ad una insipida buffonata. Le quattro egloghe drammatiche del Calmo sono molto simili alle commedie pastorali dei Rozzi di Siena; anche in esse abbiamo pastori e ninfe, oracoli di Venere, incantesimi, trasformazioni e sempre un conta-

---

(1) Per primo deve aver usato questa miscela un altro comico veneziano Antonio Molino detto Burchiella, il quale inoltre aveva anche viaggiato in Oriente; così attesta il Dolce: v. Rossi, *Lettere del Calmo*, Torino, 1888, p. XXXII, n. e p. LXVII.

dino quale rude rappresentante della realtà; in una troviamo al suo luogo un malvagio satiro. La forma metrica è per lo più lo sdrucciolo non rimato, in parte della quarta è la terzina; le figure ideali, le ninfe ed alcuni pastori parlano italiano, gli altri personaggi diversi dialetti, anche quivi di nuovo con immistione di dialetto neo-greco e dalmatino.

Far parlare alcuni personaggi delle commedie in dialetto, divenne un uso generale, che abbiamo trovato già presso Alessandro Piccolomini e Cristoforo Castelletti; diversi dialetti dell'alta Italia, del pari che idiomi stranieri, usarono Gigio Artemio Giancarli da Rovigo nella sua *Cingana* (1545) e Giambattista Cini nella *Vedova* (1569). E così divenne caratteristico della commedia dell'arte, che i tipi fissi in essa ricorrenti parlassero nella lingua del paese, onde traevano origine, gli Zanni in bergamasco, Pantalone in veneziano, il dottore in bolognese, ecc.

La commedia improvvisata, che si chiamava commedia dell'arte, pare sia nata dalla farsa popolare sotto l'influsso della commedia letteraria. Alcuni dei suoi tratti caratteristici osserviamo già nel Ruzzante e nel Calmo, l'uso dei dialetti, di cui s'è parlato, i servi burloni, l'unione in una sola persona dell'autore e del recitante, il ritorno in diverse produzioni della medesima figura rappresentata dallo stesso attore fisso. Che il Ruzzante ed il Calmo improvvisassero talora commedie, non sappiamo; ma è possibile, — e le farse, componimenti più brevi, è certo che erano recitate anche lì per lì, — massime in un tempo che in generale amava tanto l'improvvisazione. Se si considerano i tipi principali, si potrebbe credere che la commedia dell'arte sia venuta dall'alta Italia, di dove furono anche alcuni de' suoi più antichi comici, come Alberto Ganassa da Bergamo. Il tempo della sua origine non si può determinare con precisione. Nel 1555 o 56 il poeta francese Joachim Du Bellay cantava a Roma in un sonetto de' suoi *Regrets* (112):

> Voicy le Carneval, menons chascun la sienne,
> Allons baller en masque, allons nous pourmener,
> Allons voir *Marc Antoine ou Zany bouffonner*
> *Avec un Magnifique à la Vénitienne.*

Nel 1559 il Lasca tra' suoi *Canti carnascialeschi* ne pubblicò uno *Di Zanni e di Magnifichi*, il quale ci mostra già ben noti a Firenze i comici dell'arte; il Razzi nel prologo della *Balia* si lamenta

che si sia censurata la sua prima commedia la *Cecca* (anteriore al 1560) come « poco alla Zannesca », ed il Lasca narra più volte, talora biasimando aspramente queste piacevoli buffonate (*Rime burl.*, p. 296), più spesso facendone grandi lodi (ib. 430, 521 sgg., anche prologo della *Strega*, prima del 1566), come per assistere ad esse si disertasse del tutto la più elevata commedia fiorentina. Cristoforo Castelletti nel prologo dei *Torti amorosi* (1581) dice che il pubblico non sa più apprezzare una « commedia grave » e preferisce « una chiacchierata all'improvviso e fuori di proposito di un vecchio Venitiano e d'un servitor Bergamasco, accompagnata da quattro attioni disoneste ». Così la commedia letteraria era sopraffatta e soffocata da codesta nuova forma drammatica, la quale celebrò tuttavia i suoi più grandi trionfi solo verso la fine del secolo XVI e nei primi tempi del decimosettimo.

Fu spesso posta la questione, perché gli Italiani, pur essendo così appassionati per il teatro e possedendo una così varia letteratura ad esso destinata, non abbiano creato un vero dramma nazionale. Molti hanno voluto spiegare questo fatto colle condizioni politiche, colla mancanza della libertà e dell'unità della nazione. Ed alla tragedia infatti i tempi col loro indirizzo egoistico, colla loro mancanza di ideali erano certo poco propizî. Ma la commedia? Perché in un tempo di relativa libertà di parola, quale furono i primi decennî del secolo XVI, essa poté fiorire men bene che in Francia ed in Ispagna sotto l' assolutismo politico e chiesastico del secolo XVII? Altri hanno veduto la ragione nell'imitazione degli antichi, che avrebbe soffocata l'originalità e reso impossibile lo svolgimento delle forme popolari esistenti. Ma giustamente osservò il Villari (1), che anche gli altri generi letterarî cominciarono coll'imitazione e poi a poco a poco divennero indipendenti ed originali; in Francia anche il dramma prese questa via. E si noti che la commedia colla leggerezza della sua azione sente assai meno i vincoli della forma classica, come prova il Molière, che, non ostante questa, si muove con sufficiente libertà. La commedia italiana stessa del secolo XVI non è in generale, come abbiamo veduto, neppure una servile imitazione dell' antica. Se spesso i poeti dicono essere quella uno specchio dei costumi, dicono la pura verità, e chi vuole studiare il tempo, nelle sue condizioni e

(1) *Machiavelli*, III, 141 sg.

ne' suoi usi, ne' suoi sentimenti, nelle sue credenze e superstizioni, lo trova per buona parte nella commedia. Non si può dire che in essa vi sia mancanza di vita moderna; questa anzi penetra per lo più anche negli argomenti antichi, quando si prendono a trattare. Di qual verità non è, per es., la scena del getto degli aranci, della zuffa delle vicine, del brontolare della vecchia suocera nel *Vecchio amoroso* del Giannotti (IV, 4), che pur deriva dal *Mercator* di Plauto! Con quanta vita non sono spesso rappresentate le relazioni famigliari, l'affaccendarsi sulla strada! Se non sorse nessun capolavoro drammatico, non ne mancavano però i germi. Gli è che la poesia drammatica è sempre il frutto più tardo dell'arte e le altre nazioni vi arrivarono solo nel secolo XVII, quando l'Italia era in piena decadenza letteraria. Non ogni stadio dello svolgimento sociale può produrre il dramma compiuto; questo poggia su di una maturità, finezza e profondità di osservazione psicologica, su di una perfezione di analisi e di riflessione, quali la poesia del rinascimento non possedeva, intenta, com'era, allo splendore dell'apparenza, all'efficacia esteriore, a divertire colla varietà.

APPENDICE

DI NOTE BIBLIOGRAFICHE E CRITICHE

(Sono chiusi fra parentesi quadre i titoli di alcuni libri, che mi furono inaccessibili o giunsero troppo tardi nelle mie mani, perché me ne potessi ancora giovare. Le pubblicazioni per nozze e gli articoli di giornali settimanali non sono in generale citati che quando mi vennero per caso sott'occhio. A supplemento delle mie annotazioni possono servire le *Tavole storico-bibliografiche della letterat. ital.*, di G. Finzi e L. Valmaggi, Torino, 1889).

p. 1. Per la letteratura del secolo XVI in generale, oltre le solite storie letterarie (Tiraboschi, Ginguené, ecc.): U. A. Canello, *Storia della letteratura ital. nel sec. XVI*, Milano, 1880 (parte della collezione *Italia sotto l'aspetto fisico*, *storico*, ecc.), libro sbagliato nel disegno. John Addington Symonds, *Renaissance in Italy*, *Italian Literature*, Part II, London, 1881, lavoro geniale ed interessante.

p. 1. *Le Opere di Niccolò Machiavelli*, pubbl. da P. Fanfani e da L. Passerini, dal secondo vol. in poi da L. Passerini e G. Milanesi, in sei vol., Firenze, 1873-77 (ediz. rimasta incompiuta). — *Opere complete di N. Machiavelli*, 2 vol., Milano, 1850. — N. Machiavelli, *Opere minori*, pubbl. da F. L. Polidori, Firenze, 1852. — N. M., *Il Principe e Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, Firenze, 1857. — *Libro dell'arte della guerra di N. M. riveduto sull'autografo*, da Dom. Carbone, Firenze, 1868. — N. M., *Scritti inediti riguardanti la storia e la milizia*, pubbl. da Gius. Canestrini, Firenze, 1857. — N. M., *Lettere familiari*, pubbl. da Ed. Alvisi, Firenze, 1883. — Pasquale Villari, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*, vol. I, Firenze, 1877; II, 1881; III, 1882. Quest' opera eccellente, alla quale devo moltissimo, mi dispensa dall'enumerare scritti anteriori. Solo non posso tralasciare di far menzione particolare del capitolo sul Machiavelli nella *Storia della letterat.* del De Sanctis (il 12°), uno dei più importanti del libro. —

Oreste Tommasini, *La vita e gli scritti di Niccolò Machiavelli nella loro relazione col Machiavellismo*, vol. I, Firenze, 1883 (giunge fino al 1512), opera mirabile per la diligenza degli studî e ricca di concetti originali, ma non così perspicua ed artisticamente perfetta come quella del Villari.

p. 11. Il parere per papa Leone è tra le *Lettere familiari*, in Alvisi, p. 367 sgg., ma fuori di posto e con data erronea (20 dicembre); poiché il 14 dicembre il Vettori aveva già ricevuto lo scritto, come si vede a p. 365.

p. 12. Il *Principe* è citato nei *Discorsi* dapprima II, 1, poi III, 19; III, 42, certo anche II, 20. D'altra parte il *Principe* si riferisce ai *Discorsi* già nel cap. 2. Nei *Discorsi* si trova ancora menzione di un fatto del 1521 (II, 24); ma III, 27 era già scritto nel 1516 (quindici anni dopo le lotte delle fazioni a Pistoia nel 1501); il Machiavelli dunque, del pari che il Petrarca, il Boccaccio ed altri, faceva via via delle aggiunte alla sua opera. La dedica è al più tardi del 1519, anno in cui morì Cosimo Rucellai, cfr. Villari, II, 268 sgg.

p. 13. G. Ellinger, *Die antiken Quellen der Staatslehre Machiavelli's*, in *Zeitschrift für die gesammte Staatswissenschaft*, 44 Jahrgang (1888), p. 1 sgg., indica colla massima compiutezza ciò che il Machiavelli tolse dagli antichi; ma l'originalità di lui non ne scapita punto, il suo sistema resta proprietà sua.

p. 21. A me non riuscì di vedere che i luoghi del *Principe*, ove il Machiavelli parla di Cesare Borgia, contradicano i suoi giudizî intorno a lui pronunziati altrove. Nelle *Legazioni* egli disegna il quadro della grandezza e della caduta del duca perfettamente nello stesso modo, solo naturalmente con colori più pallidi, perché scriveva per un governo, non per il lettore. Nel primo *Decennale* sono riconosciuti i suoi grandi successi; se colà lo designa come un basilisco e come un'idra, questi non sono insulti, ma espressioni figurate, che nel contesto hanno un altro senso; se dice che Cesare meritò la punizione come « ribelle a Cristo » si sa cosa significhi questo sulle labbra di un Machiavelli, che tutt'al più lo scrisse per piacere ai Fiorentini. O che forse poi nel *Principe* ha idealizzato la figura di Cesare in onta alla storia? In ogni caso, se gli attribuì maggiore coerenza, non gli diede però maggiore umanità e moralità; anzi esagerò la sua crudeltà contro Ramiro de Lorqua, vedi Villari, II, 379, e nell'elezione di Giulio II gli ascrisse una colpa, che Cesare non commise, vedi Tommasini, I, 287 sgg.

p. 23. La storia degli attacchi contro il Machiavelli e delle difese, è esposta egregiamente dal Villari, II, 403 sgg.

p. 26. Cosimo Rucellai morì sullo scorcio del 1519, come mostra l'egloga di Luigi Alamanni, *Che forza ha più*, scritta alla fine del 1522 (mezzo anno dopo la morte di Menalca e di Mopso, cioè di Luigi di Tommaso Alamanni e di Jacopo da Diacceto), là dove dice: *Compie il terz'anno* ecc.

p. 27. Sulle derivazioni da Diodoro nella *Vita di Castruccio*, vedi Villari, II, 547 sgg. e lo scritto di C. Triantafillis ivi citato.

p. 29. Intorno alle fonti della storia del Machiavelli è da rinviare una volta per tutte alla trattazione fondamentale del Villari, III, 206 sgg.

p. 33. Francesco Guicciardini, *Opere inedite*, illustr. da G. Canestrini, Firenze, 1857-67; i volumi I e II contengono scritti politici; il III la *Storia*

fiorent.; IV-IX le legazioni; X *Ricordi autobiografici*, ecc. — De Sanctis, *L'uomo del Guicciardini*, nei *Nuovi saggi critici*, Napoli, 1872, p. 202 sgg. A. de Tréverret, *L'Italie au XVIe siècle*, IIe Série, Paris, 1879, p. 185 sgg.. Villari, *Machiavelli* ecc., in diversi luoghi del II e del III volume. Agostino Rossi, *Studi guicciardiniani*, in *Arch. st. it.*, S. V, t. 5, p. 20 sgg., fondati su lettere ined. del Guicciardini a Bart. Lanfredini.

p. 43. *Istoria d'Italia di M. Franc. Guicciardini*, pubbl. da Giov. Rosini, Pisa, 1819, in 10 vol. — Ranke, *Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber*, 2ª ediz., Leipzig, 1874 (dietro la *Geschichte der germ. und rom. Völker*). A rettificare questo scritto del Ranke serve l'eccellente articolo del Villari, nel suo *Machiavelli*, III, 435 sgg.

p. 46. *Opere politiche e letterarie di Donato Giannotti*, pubbl. dal Polidori, con biografia del Vannucci, Firenze, 1850, 2 volumi. Che il discorso *Della repubbl. de' Vin.* sia stato composto nel 1526, prova la sottoscrizione nel manoscritto corretto dall'autore; vedi *Opere*, II, 173; ma una lettera del 30 giugno 1530 ce lo mostra di nuovo occupato nel lavoro, vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 445. — *Della Repubbl. Fior.* deve avere in un manoscritto la data del 14 novembre 1531 di mano dello stesso Giannotti, vedi *Opere*, I, 288; che il libro è del 1531, dice anche Angiolo Gemmari nella lettera al Granduca Francesco (1584), vedi *Giorn. stor. degli Archivi toscani*, VII, 251. Ma anche questo libro fu più tardi rielaborato; così esso accenna (p. 84) all'anno 1534, ed infatti altri mss. recano questa data, e nel 1538 a Venezia l'autore era di nuovo occupato in quell'opera, vedi *Opere*, II, 419.

p. 48. Per gli anni più tardi del Giannotti vedi *Alcune lettere di D. Giannotti*, pubbl. da G. Milanesi, in *Giorn. stor. degli Arch. tosc.*, VII, 155, 222 e [*Lettere inedite di D. Giannotti*, pubbl. da L. A. Ferrai in *Atti del R. Istituto Veneto*, Serie VI, t. III], vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 445.

p. 50. Sui buffoni di Leone X vedi specialmente A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, p. 369 sgg.

p. 51 sg. Sugli studî greci William Roscoe, *The Life and Pontificate of Leo the tenth*, 2ª ed., Heidelberg, 1828, II, 81 sgg., e Ambroise Firmin-Didot, *Alde Manuce et l'Hellénisme à Venise*, Paris, 1875.

p. 52 sgg. Dei versi latini di Leone X non ci sono rimasti che i giambici insignificanti *in Lucretiae statuam*, nel Roscoe, l. c., IV, 448. — Sulla poesia latina nel secolo XVI vedi Tiraboschi, *Stor. Letter.*, VII, 1339-1460. W. Roscoe, l. c., II, 441 sgg. P. A. Budik, *Leben und Wirken der vorzüglichsten latein. Dichter des XV-XVIII Jahrh.*, 3 vol., Wien, 1827-28. Un buon contributo alla determinazione della caratteristica della poesia latina di quel tempo è l'opuscolo di E. Costa, *Paolo Belmesseri, poeta pontremolese del secolo XVI*, Torino, 1887. — *Strozii poetae pater et filius* (Pseudo-Aldina). Su Ercole vedi Barotti, *Memorie istoriche di letterati ferraresi*, Ferrara, 1792, I, 165 sgg. — *Carmina quinque illustrium poetarum* (Bembus, Naugerius, Castilionus, Cotta, Flaminius), Florentiae, ap. Laur. Torrentinum, 1552. — Giamb. C. Giuliari, *Giovanni Cotta, umanista veronese del sec. XV*, in *Arch. stor. ital.*, Ser. V, t. III, p. 50 sgg. — *Il viaggio fatto in Spagna e in Francia dal Magnifico M. Andrea Navagero*, Vinegia, Farri, con notizie assai interessanti su' due paesi. Sul Navagero [Cicogna, *Iscrizioni veneziane*,

vol. VI, Venezia, 1843]. — *Selecta poemata italorum qui latine scripserunt*, Londini, 1740, 2 vol. — *Antologia della lirica latina in Italia nei secoli XV e XVI*, compilata da E. Costa, Città di Castello, 1888 (le notizie sui poeti e sulle poesie non sono scevre di errori).

p. 54. E. Costa, *Marco Antonio Flaminio e il cardinale Alessandro Farnese*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, X, 384 sgg. Sulle sue tendenze al protestantesimo vedi Th. M'Crie, *History of the progress and suppression of the reformation in Italy in the sixteenth century*, Edimburgh and London, 1856, p. 103 sgg. e M. Young, *The life and times of Aonio Paleario*, London, 1860, II, p. 214 sgg.

p. 54. *Hieronymi Fracastorii Veronensis Poemata omnia*, Patavii, ap. Cominum, 1718. *M. Frid. Ottonis Menckenii De vita, moribus, scriptis meritisque Hieron. Fracastorii Commentatio*, Lipsiae, 1731.

p. 55. *Marcelli Palingenii Stellati Zodiacus Vitae*, Basileae, 1543. E. Teza, *Lo Zodiacus Vitae di Pier Angelo Manzolli*, in *Propugnatore*, N. S, I, 2ª, 117 sgg. Se la prima edizione aveva già la dedica ad Ercole come duca, essa non può essere anteriore al 1534.

p. 57. *Aonii Palearii Verulani Opera*, ed. Frid. Andr. Hallbauer, Jenae, 1728. M. Young, *The Life and times of A. Paleario*, 2 vol., London, 1860. G. Sforza, *Un episodio poco noto della vita di A. Paleario*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 50 sgg.

p. 57 sg. *I. Baptistae Mantuani Opera*, Antverpiae, 1576. — *Marci Hieronymi Vidae poemata omnia*, ed. Vulpii, Patavii, Cominus, 1721, 2 vol. Documenti sul Vida pubblicò il Ronchini in [*Atti e memorie delle deputazioni per le prov. mod. e parm.*, IV, 1866-67, p. 73].

p. 59 sg. R. Sabbadini, *Storia del Ciceronianismo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza*, Torino, 1885, p. 46 sgg. — *Francisci Floridi Sabini Apologia pro M. Accio Plauto aliisque poetis latinis adversus linguae latinae obtrectatores*, Neapoli, Nemetum, 1618 (Prefazione del 1536). Sul Florido, v. R. Sabbadini nel *Giorn. st. lett. ital.*, VIII, 333 sgg.

p. 60. *Opere del cardinale Pietro Bembo*, Venezia, 1729, 4 volumi in-folio; quivi gli scritti latini e gli italiani; solo quest'ultimi in *Opere del card. Pietro Bembo*, Milano, 1808-10 (Classici italiani), 12 vol. *Rime di M. P. Bembo*, pubbl. dal Serassi, Bergamo, 1753. — La biografia più compiuta è quella del Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia*, Brescia, 1753, sgg., t. II, Parte II, 733 sgg. Vittorio Cian, *Un decennio della vita di M. P. Bembo* (1521-31), Torino, 1885. Lo stesso, *Pietro Bembo e Isabella d'Este Gonzaga*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 81 sgg. Lo stesso, *Motti inediti e sconosciuti di M. P. Bembo*, Venezia, 1888, e *Giorn. stor. lett. ital.*, XIII, 445 sgg. B. Morsolin, *Pietro Bembo e Lucrezia l'orgia*, in *Nuova Antologia*, 1º agosto 1885, p. 388 sgg. A. Borgognoni, *Il secondo amore di P. Bembo*, ib., 15 febbr. 1885, p. 632 sgg. — Agostino Rossi, *Gli Asolani del Bembo*, in *Propugnatore*, XIX, 2ª, 64 sgg.

p. 62. Sull'ambasciata a Venezia nel 1514 vedi Roscoe, *Leo X*, II, 172 sgg., e IV, 154 sgg. e [V. Cian, *A proposito d'un'ambasceria di M. P. Bembo*, in *Arch. Veneto*, Ser. II, vol. 30 e 31].

p. 62. Sulla biblioteca del Bembo, oltre Cian, *Un Decennio* ecc., vedi

P. de Nolhac, *La bibliothèque de F. Orsini*, Paris, 1887, p. 92 sgg., 183 sgg., 236 sgg., 278 sgg. e 325 sgg.

p. 63. Sul Bembo come storico vedi Ranke, *Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber*, Leipzig, 1874, p. 88 e Cian, l. c., p. 176.

p. 65. Per la cronologia delle *Prose* vedi l'annotazione del Seghezzi in *Opere del Bembo* (1729), III, 241; Cian, l. c., p. 47 sgg. e *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1886, p. 373.

p. 68. Girol. Baruffaldi, *La vita di M. Lodovico Ariosto*, Ferrara, 1807. *Lettere di Lod. Ariosto*, pubbl. con introduzione biografica da A. Cappelli, 3ª ediz., Milano, 1887. Gius. Campori, *Notizie per la vita di L. Ariosto*, Modena, 1871. G. J. Ferrazzi, *Bibliografia ariostesca*, Bassano, 1881. S. Bongi, *Le rime dell'Ariosto*, in *Arch. stor. ital.*, Ser. V, t. II, p. 267 sgg. (bibliografia delle prime stampe).

p. 68. I sonetti contro Niccolò Ariosti ora in *Rime di Ant. Cammelli detto il Pistoia*, Livorno, 1884, p. 251 sgg. Il Cappelli in questa edizione, p. XXXII, congetturò che fossero del Pistoia, il che però fu messo in dubbio dallo Scipioni, *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 246.

p. 68. Le poesie latine dell'Ariosto nelle sue *Opere minori in verso e in prosa*, pubbl. dal Polidori, Firenze, 1857, vol. I, p. 349 sgg. Su di esse l'eccellente lavoro del Carducci, *Delle poesie latine edite ed inedite di L. Ariosto*, 2ª ediz., Bologna, 1876.

p. 70. Che il Bembo non abbia già consigliato l'Ariosto a scrivere l'*Orlando* in latino, come stoltamente si disse, fu mostrato dal Carducci, l. c., p. 183 sg. Sul principio del 1507 l'Ariosto, mandato ad Isabella Gonzaga per felicitarla dopo il parto, raccontava alla marchesana dell'*Orlando*, al quale attendeva: vedi il passo di lettera in Baruffaldi, p. 269. Se egli cominciò il poema intorno a questo tempo, si può congetturare, che l'infelice continuazione dell'*Innamorato* del Boiardo, opera dell'Agostini apparsa nel 1506, lo inducesse a questo nuovo tentativo di continuazione.

p. 71. Alcuni dei biografi dell'Ariosto lo fanno prender parte alla battaglia di Polesella; vedi specialmente Baruffaldi, p. 136 sgg. Ma questa battaglia ebbe luogo il 22 dicembre 1509, mentre l'Ariosto era a Roma; e di averne solo udito parlare, dice egli stesso in *Orl.*, XL, 2 sgg. e nella lettera a p. 9 dell'ediz. Cappelli. La narrazione esatta in Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, 2ª ediz., Ferrara, 1848, vol. IV, p. 239 e in Cappelli, p. XLV, il quale del resto congettura che l'Ariosto abbia preso parte all'altro combattimento meno importante presso Polesella del 24 settembre 1510, di cui dà notizia una lettera del duca (ib., p. CXLIV).

p. 72. La lettera di Bernardino Prospero sulla rappresentazione della *Cassaria*, in Campori, p. 68; quella di Alfonso Pauluzzo sulla rappresentazione dei *Suppositi* a Roma, in Cappelli, p. CLXXVI sgg. Parecchie giuste osservazioni sulle commedie dell'Ariosto in V. De Amicis, *L'imitazione classica nella commedia italiana del XVI secolo*, Pisa, 1873. G. Tirinelli, *Le commedie dell'Ariosto*, in *Nuova Antol.*, nov. 1876, p. 533 sgg., è abbastanza superficiale.

p. 78. *Le satire autografe di L. Ariosto*, pubblicate in fac-simile sul ms. del poeta, con prefazione di Prospero Viani, Bologna, 1875.

p. 82. Ulisse Guidi, *Annali delle edizioni e delle versioni dell'Orlando furioso*, Bologna, 1861. Io adopero di preferenza: *L'Orlando Furioso di L. Ariosto con note e discorso proemiale di Giacinto Casella*, 2 volumi, Firenze, Barbèra, 1877.

p. 88. Pio Rajna, *Le Fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, 1876, opera eccellente, piena di erudizione e di acutezza: ma nel giudizio sui meriti poetici dell'Ariosto non posso accordarmi coll'autore. Mancandomi lo spazio per una trattazione estesa, mi accontento di rinviare alla giusta osservazione del Villari diretta contro il modo di vedere del Rajna, nel suo *Machiavelli*, II, 46.

p. 91. L'edizione del 1516 fu, non ha guari, fedelmente riprodotta: *Orlando Furioso di Lod. Ariosto secondo la stampa del MDXVI*, Ferrara, 1875. La diversità dell'ediz. posteriore fu esagerata specialmente dal Foscolo, *Opere*, X, 200, anche dal Ranke, *Zur Geschichte der ital. Poesie*, p. 38. Le modificazioni radicali sono affatto rare; per lo più si tratta solo di lievi miglioramenti dell'armonia, mentre l'ottava rimane nel complesso la stessa. L'innovazione principale consiste appunto nelle aggiunte di estesi brani, che portarono il poema a quarantasei canti, cioè l'episodio di Olimpia e Bireno, c. X ed XI, quello dell'avventura di Ullania e Bradamante nel castello di Tristano con tutto ciò che gli è connesso, c. XXXII, 50 fino a XXXIII, 76 e c. XXXVII per intero, finalmente la storia del nuovo impedimento delle nozze fra Ruggiero e Bradamante, quella di Leone di Grecia e della spedizione di Ruggiero in Oriente, c. XLIV, 36 fino a XLVI, 66. Prima che introducesse quest'ultimo episodio l'Ariosto aveva cominciato una continuazione del poema, alla quale poi rinunziò; ciò sono i *Cinque Canti*, vedi *Zeitschrift f. rom. Phil.*, III, 232 sg. Questi *Cinque Canti* si leggono in Polidori, *Opere min.*, al principio del I volume. Che i frammenti del *Rinaldo Ardito* (stampati ib., 387 sgg.) siano opera dell'Ariosto, a me pare del tutto incredibile: essi sono proprio l'antitesi della fine sua arte, e con tutto ciò dovrebbero essere stati composti dopo l'*Orlando*; vedi le calzanti osservazioni del Cappelli, *Lettere dell'Ariosto*, p. CXXII sgg. [Giovanni Targioni-Tozzetti, *Sul Rinaldo Ardito di L. Ariosto*, Livorno, 1887], il quale difende di nuovo l'attribuzione all'Ariosto, mi rimase inaccessibile.

p. 97. *Opere volgari e latine del conte Baldassar Castiglione*, pubbl. dai Volpi, Padova, Comino, 1733. *Poesie volgari e latine del conte B. Castiglione*, pubbl. dal Serassi, Roma, 1760. *Lettere del co. B. Castiglione*, pubbl. dal Serassi, Padova, Comino, vol. I, 1769; vol. II, 1771. R. Renier, *Notizia di lettere inedite del conte B. Castiglione*, Torino, 1889 (per nozze). Il *Tirsi* ultimamente anche nel Torraca, *Il teatro italiano* ecc., p. 414. *Il Cortegiano del co. B. Castiglione*, pubbl. dal Baudi di Vesme, Firenze, 1854. [Una nuova edizione del Salvadori, nella *Piccola biblioteca* del Sansoni, Firenze, 1884]. — Sul Castiglione la biografia di Bernardino Marliani, stampata dapprima nel 1584, poi dinanzi alle *Opere* del 1733, e dal Serassi dinanzi alle *Poesie* del 1760; inoltre « *Castiglione* (*Baldassare*) », *articolo inedito dell' opera del co. Giamm. Mazzuchelli*, ecc., pubbl. da E. Narducci, Roma, 1879. Un ritratto assai attraente e vivo della personalità del Castiglione nella conferenza di A. Tobler, *Castiglione und sein Hofmann*, pubbl. nel *Neues Schweizerisches Museum*, 4ª annata, Bern, 1864, p. 38 e 128. Ercole Bot-

tari, *Baldassare da Castiglione e il suo libro del Cortegiano*, negli *Annali della R. Scuola normale superiore di Pisa*, vol. III, 1877, p. 141 sgg. A. de Tréverret, *L'Italie au XVI siècle*, I, Paris, 1877, p. 279 sgg. A. von Reumont, nella *Vierteljahrsschrift für Kultur und Lit. der Renaissance*. I, 400, dimostrò che ci fu anche una missione del C. in Ispagna nel 1519.

p. 99. Il Dialogo sul sacco di Roma, che provocò la lettera del Castiglione, fu opera di Alonso de Valdés, non di Juan, vedi Böhmer, in *Roman. Studien*, VI, 106 ed anche Young, *Aonio Paleario*, I, 548.

p. 99. Che il *Cortegiano* fu compiuto a Roma, nel marzo 1516, dice il Marliani, p. XVI. Con ciò si accorda il trovar nominato nella prefazione al IV libro Giuliano de' Medici come duca di Nemours e come ancora vivente. Una parte dell'opera deve essere stata scritta già nel 1514, vedi Serassi, *Lettere*, I, 187, là dove egli riferisce una quantità di interessantissimi brani della prima redazione poscia soppressi. Per il testo del *Cortegiano* e sull'edizione espurgata del Ciccarelli (1584) vedi Vitt. Cian, *Un episodio della storia della censura in Italia nel secolo XVI*, Milano, 1887 (estr. dall'*Arch. stor. lomb.*).

p. 100. L. Valmaggi, *Per le fonti del Cortegiano*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 72 sgg. (sulla parte, che tratta delle facezie, derivata per lo più da Cicerone, *De Oratore*).

p. 106. Giammaria Mazzuchelli, *La vita di Pietro Aretino*, Padova, 1741. [Philarète Chasles, *Étude sur W. Shakspeare, Marie Stuart et l'Arétin*, Paris, 1851]; della parte riguardante Pietro una cattiva traduzione in Massimo Fabi, *Opere di P. Aretino*, 2ª ediz., Milano, 1881. Giorgio Sinigaglia, *Saggio di uno studio su P. Aretino*, Roma, 1882, su cui l'importante recensione del Luzio, in *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 330 sgg. S. Bongi, *L'ultimo libro dell'Aretino*, in *Arch. stor. ital.*, Ser. V, t. II, p. 119 sgg. Alcune giuste osservazioni offre il capitolo su Pietro nel libro del Symonds, p. 383 sgg. e molto interessante è l'articolo di A. Graf, *Un processo a Pietro Aretino*, in *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, p. 89 sgg.

p. 106. A. Luzio, *La famiglia di P. Aretino*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, IV, 361 sgg. Che Pietro usasse la frase « nato in uno spedale », da lui più volte ripetuta (*Lett.*, I, 67; VI, 261 ecc.), solo metaforicamente nel senso di « povertà », come giustamente osserva il Luzio, p. 371, n. appare specialmente anche da *Lett.*, V, 232. — Armand Baschet, *Documents inédits tirés des Archives de Mantoue: Documents concernant la personne de M. Pietro Aretino*, in *Arch. stor. ital.*, S. III, vol. III, P. II, p. 107 sgg. — A. Luzio, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino, 1888, p. 109 sgg. parla della prima raccolta di rime e dello studio della pittura a Perugia.

p. 107. *Dubbj amorosi*, *Altri dubbj amorosi e sonetti lussuriosi di P. Aretino*. Roma, 1792; quivi sono ventisei sonetti. La prima edizione conosciuta è senz'anno; il Mazzuchelli (p. 239) trovò un'allusione ad essa già in una lettera del 1527.

p. 107. Il 20 [aprile] 1525 Pietro scrive (in Baschet, p. 125) al Marchese: « A mio nome questo anno se fa M. Pasquino et fassi una Fortuna: et Dio scampi ogni fedel cristiano dalle male lingue dei poeti. Io, Signore,

tutto quello che Pasquino ragiona, vi manderò ». ed il 7 giugno il marchese risponde pregandolo di mandargli « de le cose fatte a Pasquino al tempo de la sua giornata ». Sull'uso di vestire Pasquino il giorno di S. Marco (25 aprile) da divinità pagana od essere simbolico vedi Gnoli, in *Nuova Antol.*, 16 genn. 1890, p. 275 sgg. Nel 1525 era difatti vestito da Fortuna (ib., p. 290) ed ebbe dal papa e dal popolo il permesso di parlare liberamente. Pietro Aretino, e forse anche il Berni, contribuirono non poco a fare di Pasquino il censore e motteggiatore pubblico, vedi Luzio, *Pietro Aretino e Pasquino*, in *Nuova Antologia* del 16 agosto 1890. — Sull'attentato di Achille della Volta vedi anche Virgili, *Francesco Berni*, Firenze, 1881, p. 108 sgg. e Luzio, *P. Aretino nei suoi primi anni a Venezia*, p. 32 sg.: in generale in questo libro sono molte notizie importanti su quel periodo della vita di Pietro.

p. 109. *Lettere di M. Pietro Aretino*, Parigi, 1609, 6 volumi (il 4° ha la data del 1608). Il I vol. anche ristampato. Milano, Daelli, 1864 (Biblioteca rara, 51). — *Lettere scritte a Pietro Aretino*, Bologna, 1873-75 (*Scelta*, 132).

p. 110. Secondo la *Vita* falsamente attribuita al Berni (ed. Milano, p. 183) e l'affermazione di Pietro stesso in *Lett.*, III, 106, l'Ariosto gli avrebbe anche per primo dato del *divino*; se non che egli si chiama così già nel 1524 innanzi alla poesia a papa Clemente, vedi Mazzuchelli, p. 237, e nell'edizione dell'*Orlando* del 1516 Pietro non è ancora nominato; o che forse in quella del 1521? Un libello anonimo contro Pietro dice che il titolo di *flagello dei principi* gli fu dato da Clemente VII, vedi Luzio, l. c., p. 37 n. Pietro si chiama così già nelle stanze *in laude di Venezia* (Luzio, p. 37 sgg.) al più tardi al principio del 1531. Che egli abbia conosciuto la stanza dell'Ariosto prima della stampa del 1532?

p. 111. Luoghi con insolenze e minaccie tratti da lettere inedite in Sinigaglia, l. c., p. 103 sg., 142 sg., 339 sgg., Luzio, l. c., p. 85. E neppure mancarono tentativi e minaccie di torlo di mezzo, vedi *Lett.*, IV, 94 ed anche Luzio, l. c., p. 9, 27, 100.

p. 112. Alcune delle lettere di Pietro si pubblicarono come fogli volanti, vedi Luzio, l. c., p. 6 sg. e 54, n. 2. Quale istrumento della sua satira gli serviva anche il *giudizio di Pasquino*, che soleva comporre ogni anno, parodiando i pronostici degli astrologi e schernendo i principi ad eccezione del suo protettore, vedi Luzio, p. 5 sgg., 105 e altrove.

p. 115. Sulla grande liberalità di Pietro vedi la lettera di Tiziano in *Lett. all'Aret.*, l. 245, e quella del Marcolini, II, 2, p. 352 sgg.; anche lettere di Pietro stesso, III, 61.

p. 116. Il sonetto di Veronica Gambara su Angela Sirena tra le *Rime e lettere* di quella, Firenze, 1879, p. 56; è del 1536, vedi la lettera, ib., p. 273. Angela morì improvvisamente nel 1540, vedi *Lett. dell' Aretino*, II, 115, e *Lett. all'Aret.*, II, 1, p. 134. Su lei e sulla sua famiglia [G. Tassini, in *Arch. Ven.*, vol. 31], vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, VIII, 325. Ciò che la *Vita* attribuita al Berni dice della relazione del marito di lei con Pierina Riccia, è senza dubbio favoloso.

p. 116. Enrico Panzacchi, *Pietro Aretino innamorato*, in *Nuova Antologia*, 1° ottobre, 1885, p. 409 sgg.

p. 117 sg. Lod. Dolce, *L'Aretino ovvero Dialogo della Pittura*, Milano, Daelli, 1863 (*Bibl. rara*, 10); la prima ediz. del 1557.

p. 121. Il Luzio dimostra essere probabile che il sonetto del Berni sia stato composto nel 1527 dopo il sacco di Roma, quando Pietro nella sua pasquinata (serventese) *Pax orbis* ebbe schernito il papa, il Giberti ed altri. La *Vita di Pietro Aretino* è ristampata in *Opere di F. Berni* pubbl. da E. Camerini, Milano, 1864 (Bibl. rara, 45), vol. II, 163 sgg. Che autore non ne sia stato il Doni mostrò il Luzio in *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 334, n. 3; IV, 363, n. 3. Il Mauro non può essere stato, perchè morì nell'agosto del 1536; ma difficilmente anche il Fortunio, perchè Pietro lo loda sempre, e prima e dopo, così ancora nel 1549 (*Lett.* V, 187). L'autore del dialogo può averlo puramente nominato insieme col Bembo per trarre dalla sua parte un uomo famoso, fors'anche per ingannare il pubblico. Che l'autore sia il Franco, la cui inimicizia cominciò appunto allora, non mi pare del tutto escluso dall'obbiezione del Luzio: cfr. Zeno, *Note al Fontanini*, I, 197 e 205. — Il *Terremoto* del Doni è stampato nella stessa edizione delle opere del Berni, II, 203 sgg.

p. 122. Pietro Aretino scriveva a Francesco Calvo (*Lett.* II, 121): « Il nostro Albicante mi avvisa che la bontà vostra circa lo imprimere dell'Orlando vituperato dal Berna è per farne la volontà mia..... ». Che cosa era questo desiderio di Pietro? Ciò che segue lo mostra: « onde per grado della propria modestia sete obligato o a non dar fuora il libro o a purgarlo da ogni maldicentia ». Ecco tutto; si veda, che cosa ne ha fatto il Virgili, *Francesco Berni*, Firenze, 1881, p. 532 sgg.! Dove sono le traccie di quei tenebrosi complotti, se Pietro voleva semplicemente che non fossero stampati col poema gli attacchi del Berni contro di lui? Il Virgili può affogare lo spirito del lettore nel suo mar di parole e stordirlo colla sua patetica morale, ma non riesce a provare che siano opera di Pietro l'apocrifo principio e la chiusa e molte modificazioni introdotte nel poema del Berni; vedi anche Luzio, *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 333.

p. 125. Pietro Aretino, *I Ragionamenti*, 1ª e 2ª Parte, 1584 (nella nobil città di Bengodi). Quivi alla fine del secondo volume il *Ragionamento* dello Zoppino. All'edizione dei *Ragionamenti* di Cosmopoli, 1660, va unita *La Puttana Errante*, attribuita a torto a Pietro, secondo A. Graf. *Attraverso il Cinquecento*, p. 233, n. 2. È da notarsi, come Pietro nella lettera del novembre 1549 (*Lett.* V, 217) alla cortigiana Laura della Valle le dia seriamente consigli simili a quelli che la Nanna dà alla Pippa, quantunque in tòno alquanto più decente. — *Le Carte parlanti, Dialogo di Partenio Etiro*, Venetia, 1650. Il *Dialogo delle Corti* mi fu inaccessibile.

p. 127. La lettera ad Alessandro Corvino nel vol. IV, 86 non è quasi altro se non quella che Pietro aveva indirizzato nel novembre 1545 a Michelangelo stesso e che era una rappresaglia per non aver quest'ultimo mantenuta la sua promessa di un disegno (stamp. in Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, 1840, II, 332). Quivi nella poscritta Pietro diceva che egli strapperebbe la minuta, essendo sbollita la sua ira, e che aveva solo voluto mostrare come sapesse vendicarsi; infatti non accolse la lettera nella sua raccolta e l'altra redazione al Corvino non contiene più gli insulti più grossolani. Il Gaye trovò la lettera nell'Archivio di Stato fiorentino; Michelan-

pelo stesso non aveva distrutta la copia spedita a lui, come Pietro lo aveva esortato a fare.

p. 129. A. Graf, *Petrarchismo ed Antipetrarchismo nel Cinquecento*, in *Attraverso il Cinquecento*, p. 1 sgg. — *Parnaso Italiano*, vol. 31: *Lirici misti del secolo XVI*, Venezia, 1787, e vol. 32: *Lirici veneziani del sec. XVI*, 1788. *I Fiori delle rime de' poeti illustri*, pubbl. da Girol. Ruscelli, Venetia, 1558. *Lirici del secolo XVI*, Milano, Sonzogno, 1879. Trucchi, *Poesie italiane inedite*, Prato, 1847, vol. III, 113 sgg., IV, 5 sgg. — *Rime di M. Girolamo Molino*, Venetia, 1573. — *Rime di Domenico Veniero*, pubbl. dal Serassi, Bergamo, 1751.

p. 129. *Rime di M. Bernardo Cappello*, colla vita dell'autore scritta dal Serassi, Bergamo, 1753. *Lettere di Bern. Cappello*, Bologna, 1870 (*Scelta di cur.*, 108).

p. 131. Francesco Maria Molza, *Poesie volgari e latine*, pubbl. dal Serassi, vol. I, Modena, 1747; II, 1750; il III vol. uscito nel 1754, mi rimase inaccessibile. Per la biografia anche Tiraboschi, *Bibliot. modenese*. III (Modena, 1783), 230, e VI (1786), 140. Su Beatrice Paregia, vedi A. Luzio, in *Giorn. stor. lett. ital.*, III, 434 sgg.

p. 133. I sonetti pastorali del Varchi nelle *Opere* di lui, Trieste, 1859, vol. II, 885 sgg. Le egloghe piscatorie del Rota in *Poesie del signor Berardino Rota*, Napoli, 1726, vol. II. I sonetti del Franco in *Parnaso italiano*, vol. 25, Venezia, 1787, p. 200 sgg.

p. 134. Le liriche del Caro in *Opere di Annibal Caro*, pubbl. da U. A. Amico, Firenze, 1864, p. 391 sgg. Quale favore abbia incontrato il sonetto *Eran l'aer tranquillo*, provano imitazioni posteriori: tali sono una canzone, certo della fine del secolo XVI, *Dalla porta d'oriente*, in S. Ferrari, *Bibl. di letterat. pop. ital.*, I, 160, ed in Francia la famosa poesia *La belle matineuse* di Claude de Malleville: *Le silence regnait sur la terre et sur l'onde*, dove il pensiero è divenuto più raffinato. Inoltre dal sonetto del Caro è ispirato quello del Voiture: *Des portes du matin l'amante de Céphale*. Del resto lo stesso sonetto del Caro è derivato da un epigramma latino di Quinto Lutazio Catulo, vedi Franc. Foffano, *Rime scelte di Eustachio Manfredi*, Reggio Emilia, 1888, p. 72. È da osservare che la poesia con notevoli varianti ed in forma meno bella si trova anche fra quelle del Molza, in Serassi, II, 94; ma già come del Caro fu inserita, lui ancor vivo, nei *Fiori* del Ruscelli, p. 50, del pari con varianti non belle.

p. 135. Luigi Alamanni, *Versi e prose*, Firenze, 1859, vol. II. Ant. Minturno, *L'arte poetica*, Napoli, 1725, l. III, p. 182. *Rime di Bernardo Tasso*, pubbl. dal Serassi, Bergamo, 1749.

p. 136. I *Versi e Regole* e le altre poesie in metri classici del sec. XVI in Carducci, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, Bologna, 1881: vedi su questo argomento anche *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1882, p. 19 sgg. e Dom. Gnoli, in *Nuova Antol.*, S. II, vol. 28, p. 377 sgg.

p. 136. *Le rime di M. Luca Contile divise in tre parti*, Venetia, 1560. — *Opere di Monsign. Giov. Guidiccioni*, Genova, 1767. [*Opere di Monsignor Gio. Guidiccioni*, pubbl. da C. Minutoli, Firenze, 1867].

p. 137. *Rime di M. Francesco Coppetta de' Beccuti Perugino*, Venetia, 1580; la canzone al duca d'Urbino a p. 73.

p. 137. Galeazzo di Tarsia, *Il Canzoniere con note ed uno studio sull'autore di Francesco Bartelli*. Cosenza, 1888. L'introduzione, per altro abbastanza vuota e difettosa, ha il merito di mostrare definitivamente che il poeta non può essere Galeazzo II di Tarsia, reggente della Vicaria, morto nel 1513: vedi le prove a p. LVI e p. 62, nota al son. 43, che non può essere anteriore al 1540. Inoltre Galeazzo II, se amava una donna nata nel 1492, difficilmente avrebbe potuto dire di sé, nella canz. *A qual pietra somiglia*, che questa *selce di bianca neve* lo accende e consuma *in mia stagion più verde*. Anzi questo si adatterebbe ancor male, se, come vuole il Bartelli, Galeazzo III fosse nato nel 1477 e quella poesia fosse stata composta nel 1522. Ma non abbiamo nessuna ragione per assegnare con tanta inverosimiglianza una data sì antica al matrimonio del suo avo ed a quello di suo padre e quindi alla sua nascita. I sonetti 37-39 si possono molto bene rivolgere tutti al Pescara e porre tutti in quel medesimo torno di tempo in cui fu scritto il son. 40, cioè nel terzo decennio del secolo XVI, prima o dopo la battaglia di Pavia. La difesa del dominio spagnuolo è considerata da Galeazzo difesa d'Italia, come da Luca Contile e da tutti coloro, che erano in relazioni coi principi o coi potenti del partito spagnuolo. La sua inimicizia contro gli spagnuoli ed il servigio militare prestato in Francia sono mere invenzioni. La seconda quartina del sonetto 39 non si dirige affatto contro Ferdinando il Cattolico, ma dice: « la mano che in apparenza si rivolgeva ad utilità sua, cioè del francese, lo ingannò e rovinò », vale a dire Lodovico Sforza ingannò e rovinò i Francesi. E come mai questo sonetto può essere (come vuole il Bartelli) del 1501, se il Pescara, a cui si dirige, aveva allora solo dodici anni? Tutti e quattro i sonetti potrebbero anche dirigersi al Marchese del Vasto, ed allora sarebbero ancor più recenti. Il poeta Galeazzo di Tarsia è, per quanto si può giudicare finora, anche lo stesso che fra il 1532 ed il '40 fu condannato, per violenze, crudeltà ed estorsioni contro i suoi vassalli, alla deportazione a vita a Lipari, ed il tentativo del Bartelli di purgarlo da questa macchia, è molto insufficiente, vedi Renier, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 282. [Lucio Geremia de' Geremei, *Galeazzo di Tarsia cosentino o napoletano?*, Napoli, 1888], vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 483, combatte il Bartelli, non so con quanta ragione. [Stanislao De Chiara, *Un altro testamento di Galeazzo III di Tarsia*, Campobasso, 1888].

p. 138. *Poesie liriche edite ed inedite di Luigi Tansillo, con prefazione e note di F. Fiorentino*, Napoli, 1882. *Aneddoti tansilliani e danteschi*, pubbl. da F. Fiorentino e V. Imbriani, Napoli, 1883, per nozze (10 sonetti). *Capitoli giocosi e satirici di L. Tansillo*, pubbl. da Scipione Volpicella, Napoli, 1870. *Poesie di L. Tansillo*, Londra (in realtà Livorno), 1782. *La Balia, poemetto di L. Tansillo*, pubbl. da Gio. Ant. Ranza, Vercelli, 1767. *Le lagrime di S. Pietro del signor L. Tansillo*, Venetia, 1603 (contiene solo tredici dei quindici Pianti). Sulle edizioni mutilate ed in generale sulla bibliografia del poema vedi Imbriani, in *Propugn.*, IX, 1°, 351 sgg. e lo scritto del Flamini, che cito qui appresso, p. 82 sgg. Francesco Torraca, *Luigi Tansillo*, ne' suoi *Studi di storia lett. napolet.*, Livorno, 1884, p. 207 sgg. Francesco Flamini, *Sulle poesie del Tansillo di genere vario*, Pisa, 1888. — Sulla data dell'egloga *I due pellegrini*, vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 461.

p. 143. *Poesie del signor Berardino Rota*, 2 vol., Napoli, 1726. — *Le rime di Angelo di Costanzo*, Padova, 1738. [*Poesie ital. e lat. e prose di Angelo di Costanzo*, ed. da Agostino Gallo, Palermo, 1843]. Un calzante giudizio su di lui in Torraca, *Studi*, p. 213.

p. 143. *Le rime di Michelangelo Buonarroti, cavate dagli autografi*, pubbl. da Cesare Guasti, Firenze, 1863. — Hermann Grimm, *Leben Michelangelo's*, 2 Aufl. Hannover, 1864 (poi anche altre ediz.), p. 551 sgg., anche p. 256 e 541. K. Witte, *Zu Michelangelo Buonarroti's Gedichten*, nei *Roman. Studien* del Boehmer, I, 1 sgg. (1871). Aurelio Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, vol. I, Firenze, 1875, p. 229 sgg. Wilh. Lang, *Transalpinische Studien*, Leipzig, 1875, I, 173 sgg. — Poesie giovanili sono forse i frammenti in ottave *Alla sua donna*, in Guasti, p. 329 sgg. ed *In dispregio di una donna*, ib., 338 sgg. Esse rassomigliano in parte ai rispetti serî, in parte ai burleschi di Lorenzo de' Medici e del suo circolo.

p. 146. Sul notevole rimaneggiamento delle poesie di Michelangelo per opera del giovane Michelangelo, rimaneggiamento che spesso è falsificazione, richiamò per primo l'attenzione il Witte nel 1823 (vedi *Rom. Stud.*, I, 20 sgg.), poi di nuovo il Grimm; ed ora vedi in proposito Guasti, p. XLIV sg.

p. 147. Vittoria Colonna, *Rime e lettere*, Firenze, Barbèra, 1860. *Carteggio di Vitt. Colonna*, pubbl. da E. Ferrero e G. Müller, Torino, 1889. — Alfr. v. Reumont, *Vittoria Colonna, Leben, Dichten, Glauben im 16 Jahrhundert*, Freiburg in Br., 1881 (traduz. ital. Müller e Ferrero, Torino, 1883). A. Luzio, *Vittoria Colonna*, in *Rivista storica mantovana*, I, 1 sgg. (1885). A. Morpurgo, *Vittoria Colonna*, Trieste, 1888. Sull'anno di nascita Renier, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XIII, 402 e [Dom. Tordi, *L'anno di nascita di Vitt. Colonna*, nel giornale *L'Opinione*, 20 agosto 1890], v. *Giorn. stor. lett. ital.*, XVI, 449.

p. 151. Sulla poetessa come fenomeno che appare solo nella rinascenza, vedi l'interessante articolo di A. Borgognoni, *Rimatrici italiane ne' primi secoli*, in *Nuova Antologia*, 16 luglio 1886, p. 209 sgg. — Sull'educazione di Isabella Gonzaga è istruttivo lo scritto di A. Luzio, *I precettori di Isabella d'Este*, Ancona, 1887 (per nozze Renier).

p. 151. *Rime e lettere di Veronica Gambara*, pubbl. da Fel. Rizzardi, Brescia, 1759. Le stesse pubblicate di nuovo da Pia Mestica Chiappetti, Firenze, Barbèra, 1879. [L. Amaduzzi, *Undici lettere inedite di Veronica Gambara e un'ode latina tradotta in volgare*, Guastalla, 1889], vedi Renier, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 441 sgg. E. Costa, *Sonetti amorosi inediti o rari di Veronica Gambara*, Parma, 1890 (alcuni sembrano degli anni giovanili della poetessa). — Sulla discendenza di Veronica da Ginevra Nogarola, vedi E. Abel, in *Vierteljahrschrift für Kultur und Literatur der Renaissance*, I, 348, n. 1. Su Veronica anche Tiraboschi, *Bibliot. modenese*, II, 135 sgg.

p. 152. *Rime di Gaspara Stampa*, pubbl. da Pia Mestica Chiappetti, Firenze, Barbèra, 1877. Angelo Borzelli, *Note su Gaspara Stampa*, Napoli, 1886, è un pasticcio pieno di leggerezza e di esagerazioni, ma pure non mi fu del tutto inutile: una nuova edizione ne fu fatta col titolo [*Una poetessa italiana del secolo XVI, Gaspara Stampa*, Napoli, 1888].

p. 156. *Lettere di cortigiane del secolo XVI.* Firenze, libreria Dante, 1884, e su questa pubblicazione A. Luzio, in *Giorn. stor. lett. ital.*, III, 432 sgg.

p. 156. Nella *Suocera* del Varchi, II, 1, la Nastasia dice che al suo tempo, quaranta o cinquant'anni prima, a Venezia tutto era pieno di madonna Nastasia: « che in quel tempo non ci chiamavano ancora signore ». È noto quel passo dell'Ariosto: « Poi che la vile adulazion spagnuola Messe la signoria fino in bordello » (Sat. I) e Mattio Francesi, nel *Capitolo contro il parlar per vostra Signoria*:... « insin nel centro del bordello, Fra le Signore donne di partito ». Anche il titolo *cortegiana* sorse certo alla fine del secolo XV e sarà loro stato dato, perché preferivano dimorare a Roma, alla corte κατ' ἐξοχήν, vedi Canello, *Lett. ital. del sec. XVI*, p. 23; la distinzione, che egli fa (p. 25) riguardo a *signora*, come se questo titolo designasse un grado inferiore, è difficilmente fondata. Delle cortigiane italiane del 500 tratta ora con ampiezza A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, p. 223 sgg.

p. 156. Su Tullia d'Aragona l'articolo di Fr. Labruzzi di Nexima nella *Bibliografia romana*, vol. I, Roma, 1880, p. 13 sgg. *Un'avventura di Tullia d'Aragona*, in *Rivista stor. mantovana*, I, 179 sgg.; l'eccellente articolo di Salvatore Bongi, *Il velo giallo di Tullia d'Aragona*, in *Riv. crit. d. lett. ital.*, III, 1886, p. 85 sgg.; lo stesso, *Documenti senesi su Tullia d'Aragona*, ibid., IV, 1887, p. 186 sg. G. Biagi, *Un'etèra romana*, *Tullia d'Aragona*, in *Nuova Antol.*, 16 agosto 1886, p. 655 sgg. — Il capitolo di Tullia al duca di Firenze, in Trucchi, *Poesie ital. ined.*, III, 378 attribuito al Benucci, che forse glielo compose.

p. 159. *Rime della signora Tullia di Aragona et di diversi a lei*, Vinegia, Giolito, 1547. Quivi (fol. 39) Benedetto Arrighi nel sonetto *Alma gentile* la pone come poetessa addirittura al di sopra di Vittoria Colonna, dicendo che Dio fece quaggiù *Vittoria una luna e Tullia un sole*. *Dialogo della signora Tullia d'Aragona della Infinità d'Amore*, Vinegia, Giolito, 1547; nuova edizione del Camerini, Milano, Daelli, 1864 (*Bibl. rara*, 29). Il dialogo si finge avvenuto nel 1545 od al principio del 1546, poiché il Varchi dice di avere oltre a quarantadue anni, fol. 44 (p. 54, ed. Milano).

p. 160. Giuseppe Tassini, *Veronica Franco*, *celebre poetessa e cortigiana del sec. XVI*, 2ª ediz., Venezia, 1888. A. Graf, *Una cortigiana fra mille; Veronica Franco*, in *Attraverso il Cinquecento*, p. 217 sgg.

p. 161. Sul Verini ed Olimpo, D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Livorno, 1878, p. 414 sgg. e sul secondo A. Luzio, *La Brunettina del Poliziano e Baldassare Olimpo da Sassoferrato*, in *Nuova Antol.*, 1° sett. 1880, p. 31 sgg. Sui lamenti del secolo XVI, D'Ancona, ibid., p. 66 sg.; su quelli di Olimpo, Luzio, ibid., p. 55 sgg. Lamenti di quel tempo nella raccolta Medin e Frati, III, Bologna, 1890 (*Scelta*, 236).

p. 162. Sugli avversarî del petrarchismo il già citato articolo del Graf nel vol. *Attraverso il Cinquecento*, p. 45 sgg.

p. 162. Antonio Virgili, *Francesco Berni*, *con documenti inediti*, Firenze, 1881, lavoro accurato ed istruttivo, ma di insopportabile prolissità e non sempre sufficientemente chiaro. Se il Berni lasciò nel 1533 il servizio

di corte (p. 11), la sua nascita cade nel 1497 o 98. Sullo sfavore del Dovizio, vedi Virgili, p. 75 sgg.; non è sicuro che il genere dell'amore, che ne fu il motivo, sia stato quello che vuole lui. Che il Berni fosse già il 2 settembre 1524 al servizio del Giberti, vedilo provato ibid., p. 91; lo si desume anche dall'*Orl.*, III, 7, st. 55, la quale è al più tardi del 1531. — Francesco Berni, *Rime, poesie latine e lettere*, pubbl. da Ant. Virgili, Firenze, 1885.

p. 163. *Orlando innamorato di M. Matteo Boiardo rifatto da F. Berni*, Milano, 1867. Sulle relazioni coll'originale G. Mazzoni, *Tra libri e carte*, Roma, 1887, p. 1 sgg.

p. 164. Sui temi convenzionali, gli *argomenti fissi* della poesia burlesca eccellenti osservazioni in Ferrari, *Rime del Pistoia*, Livorno, 1884, p. XXI sgg. e Morpurgo, in *Riv. critica*, I, 14 sgg. Su alcune deboli traccie in epigrammi latini del medio evo, Novati, in *Riv. storica mantovana*, I, 152.

p. 166. Che l'altro scherzo drammatico *Il Mogliazzo* non sia del Berni, mostrò il Virgili, *Franc. Berni*, p. 47 e *Rime del Berni*, p. XXXVIII sg. Un intermezzo alla *Catrina* del Berni, ma manifestamente opera d'altri, in Ferrari, *Bibl. lett. pop.*, I, 241 sgg.

p. 166. *Il primo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni. di M. Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro*, ecc. *Il secondo libro* ed *Il terzo libro*, Firenze, 1723 (con falsa indicazione di luogo, perché deve essere stato stampato a Napoli, vedi Virgili, *Franc. Berni*, p. 525). — *Rime di Cesare Caporali perugino*, Perugia, 1770.

p. 167. Negli statuti degli Umidi, in Bartoli, *I manoscritti della Bibl. Nazion.*, I, I, III, 204, si dice: « questa nostra accademia degli Umidi è creata per passatempo ».

p. 167. *Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca, Le rime burlesche* pubbl. da Carlo Verzone, Firenze, 1882. *Le Cene ed altre prose di Antonfranc. Grazzini detto il Lasca*, pubbl. da P. Fanfani, Firenze, 1857. [*Le cene di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca* per cura di C. Verzone, Firenze, 1890. G. B. Magrini, *Di Antonfranc. Grazzini detto il Lasca e delle sue opere*, Imola, 1879].

p. 168. *Commento di ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima Ficata del padre Siceo*, Bologna, 1861 (*Scelta*, 7). *Commento del Grappa sopra la canzone in lode della salsiccia*, pubbl. da C. Alderighi, Bologna, 1881 (*Scelta*, 184). Contro l'attribuzione di questo *Commento* al Coppetta vedi però Luzio-Renier in *Giorn. stor.*, V, 427 sg. Il *Commento* del Lasca nell'edizione del Fanfani delle *Cene*, p. 317 sgg. *Lezione o vero cicalamento di Maestro Bartolino dal canto de' Bischeri*, Bologna, 1868 (*Scelta*, 2).

p. 169. Vincenzo Brusantini, *L'Angelica innamorata*, Venezia, 1837. Lodovico Dolce, *Le prime imprese di Orlando innamorato*, Venezia, 1784. *L'Orlandino, Canti due di Messer Pietro Aretino*, Bologna, 1868 (*Scelta*, 95). A. Luzio, *L'Orlandino di Pietro Aretino*, in *Giorn. filol. rom.* III, 68 sgg., dove si parla anche degli altri poemi di Pietro. Un rimaneggiamento francese dell'episodio della lotta di Rodomonte all'inferno nella *Marfisa* fu composto da Phil. Desportes (1572): *La mort de Rodomont et sa descente aux enfers*. Anche nella sua *Angélique* il Desportes s'è almeno servito del poema dell'Aretino *Le lagrime d'Angelica*. — Alla *Marfisa* Pietro attendeva già

nel 1527: era allora intitolata *Marfisa disperata* e doveva diventare un gran poema a gloria dei Gonzaga, vedi Luzio, *P. Aretino nei suoi primi anni a Venezia*, p. 20 sgg. Aveva composto già 3500 stanze (ib., p. 47), ma abbandonò il lavoro, quando perdette la grazia dei Gonzaga (ib., p. 52). Nel 1545 Pietro scriveva di aver abbruciato da quattromila stanze di romanzi, *Lett.* III, 286.

p. 170. Attilio Portioli, *Le opere maccheroniche di Merlin Cocai*, 2 volumi, Mantova, 1882 e 1883; vedi in proposito *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1883, p. 435 sgg.; lo stesso, vol. III, 1889 e vedi *Lit. Bl.*, 1890, p. 186 sgg. — A. Luzio, *Nuove ricerche sul Folengo*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XIII, 159 sgg. e XIV, 365 sgg., cfr. *Zschft. f. rom. Phil.*, XIII, 589 sgg. e XIV, 249 sgg. Nella biografia parecchie cose ci restano problematiche; ho esposto i fatti come per ora mi sembrano più verosimili. Non in ogni punto potei accordarmi coi risultati dell'eccellente lavoro del Luzio; le mie ragioni si trovano negli articoli citati della *Ztschft.* e del *Lit. Bl.* Sulla poesia del Folengo vedi specialmente il capitolo del De Sanctis nella sua *Storia letter.*, II, 88 sgg.

p. 171. Di Tifi Odasi trattò Vitt. Rossi, *Di un poeta maccheronico*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XI, 1 sgg. Di tutti i precursori italiani del Folengo Gio. Zannoni, *I precursori di Merlin Cocai*, Città di Castello, 1888, dove sono ristampate le poesie. Su questa pubblicazione Vitt. Rossi, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 418 sgg. Inoltre Ferd. Gabotto e Dom. Barella, *La poesia macaronica e la storia in Piemonte sulla fine del sec. XV*, Torino, 1888 (tratta del Bassano). Sulle poesie maccheroniche dell'Alione anche Bruno Cotronei, *Le farse di G. G. Alione*, Reggio Calabria, 1889, p. 30 sgg. Egli crede che la poesia di Bassano contro i francesi, cui risponde l'Alione, non possa essere quella conservataci *contra Savoynos* (p. 35).

p. 173. Della prima redazione della *Macaronea* posseggo un esemplare alquanto mutilato dell'edizione del 1520; un eccellente confronto fra le due redazioni fu dato dal Luzio, *Giorn. stor.*, XIV, 373 sgg.

p. 177. L'*Orlandino* fu pubblicato novamente dal Portioli in *Opere maccheron.*, III; ma in parecchi luoghi è più corretta la vecchia edizione: *Orlandino per Limerno Pitocco da Mantova composto*, Vinegia, Agostino di Bindoni, 1550. Il poema è dedicato al marchese Federigo di Mantova. — Vincenzo Russo, *La Zanitonella e l'Orlandino di Teof. Folengo*, *Studi*, Bari, 1890, esagera i pregi del poema e ne nega a torto il contenuto eretico.

p. 178. *Chaos del Triperuno*, Vinegia, per Giov. Ant. e fratelli da Sabbio, ad instantia di Nicolo Garanta, a dì primo zener 1527. La ristampa del Portioli in *Opere maccher.*, III, non rende superflua la vecchia edizione. Nel *Chaos* Merlino rappresenta il traviamento nel vizio della *crapula* (Bacco), Limerno in quello della *vanitas* (Amore), vedi p. 102 e p. 108; Fulica è la terza aberrazione, quella nella fede. I tre paesi fra loro confinanti (p. 102) significano del pari le tre aberrazioni: *Carossa* (greco κάρος = sonno profondo = *crapula*), *Matotta* (gr. ματία = *vanitas*), *Perissa* (da περισσός = eccesso).

p. 179. Sulla terza redazione del *Baldus* vedi Luzio, *Giorn. stor.*, XIV, 392 sgg.

p. 180. [La *Palermitana* e l'*Atto della Pinta*, il quale però ci si è conservato soltanto nella rielaborazione di Gaspare Licco, furono pubblicati da Gioacchino di Marzo, *Drammatiche rappresentazioni in Sicilia e Poesie di autori siciliani*, Palermo, 1876]. Isidoro La Lumia, *Teofilo Folengo in Sicilia*, in *Nuova Antol.*, S. II, vol. VIII, p. 601 sgg.

p. 181. *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino*, pubbl. da Scipione Maffei, Verona, 1729. Bernardo Morsolin, *Giangiorgio Trissino, Monografia di un letterato nel secolo XVI*, Vicenza, 1878. Un articolo del D'Ancona sul Trissino nelle sue *Varietà storiche e letterarie*, II, Milano, 1885, p. 247 sgg.

p. 182. Sulla *Sofonisba* del Trissino, Erm. Ciampolini, *La prima tragedia regolare della letteratura italiana*, Lucca, 1884 (estr. dagli *Atti della R. Accad. Lucchese*, vol. XXIII). Su meno estesi tentativi di verso sciolto, che rimontano fino al secolo XIV, G. Mazzoni, *Due epistole del secolo XIV in endecasillabi sciolti*, Padova, 1888.

p. 183. Sulla doppia edizione del secondo volume dell'*Italia liberata*, vedi l'interessante articolo del Morsolin, *Un poeta ipocrita del secolo XVI*, in *Nuova Antol.*, 1º nov. 1882, p. 40 sgg.

p. 184. Sull'*Italia liberata*, Erm. Ciampolini, *Un poema eroico nella prima metà del Cinquecento*, Lucca, 1881 (Cronaca annuale del R. Liceo Machiavelli). Su questo lavoro *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1882, p. 434 sg.

p. 186. I lavori grammaticali del Trissino nel vol. II delle sue *Opere*: quivi sono ristampati come appendice gli scritti polemici sulle nuove lettere.

p. 187. Sui ragionamenti del Trissino negli orti dei Rucellai, vedi Gelli, *Ragionamento intorno alla lingua*, in *Opere di Gio. Batt. Gelli*, Firenze, 1855, p. 305 sg. Fu nel 1513; è vero che il Gelli dice *nella venuta di papa Leone*, che sarebbe nel 1515; ma questa fu una svista, perchè allora il Trissino era in Germania. Il *Dialogo* del Machiavelli nelle *Opere* di lui, Milano, 1850, I, 698 sgg. Esso non può essere del 1527, perché l'autore scrive nel tempo della vendemmia ed il Machiavelli era già morto nell'autunno di quell'anno: dal modo onde è rammentato l'Ariosto come *uno degli Ariosti di Ferrara*, pare che lo scritto sia anteriore alla grande celebrità di lui, cioè alla pubblicazione dell'*Orlando* (1516). Il Villari, *Machiavelli*, III, 183 sgg., ha con ragione difesa l'autenticità del dialogo, come opera del Machiavelli: ma l'argomento, che egli adduce (p. 187, n.) per provare che fu composto prima del 1512, non è valevole; perché non sappiamo, se i *Suppositi* siano stati versificati prima del 1528. Il Machiavelli frequentò molto gli orti de' Rucellai, e, se da principio non accenna precisamente alla visita del Trissino del 1513, accenna però a conversazioni che ebbero luogo in seguito e furono promosse da quella.

p. 188 sg. Il *Cesano* del Tolomei in un volume col *Castellano* del Trissino, Milano, Daelli, 1864 (*Bibl. rara*). L'*Ercolano* del Varchi nelle *Opere* di lui, Trieste, 1859, II, 7 sgg. Il *Ragionamento* del Gelli nelle opere di lui, Firenze, 1855, p. 291 sgg. Napoleone Caix, *Die Streitfrage über die italienische Sprache*, nell'*Italia* di C. Hillebrand, III (Leipzig, 1876), p. 121 sgg.

p. 189. Luigi Alamanni, *Versi e prose*, pubbl. da P. Raffaelli con biografia, Firenze, 1859. Per la biografia anche Renier, *Lettere di due fuorusciti fiorentini*, Genova, 1888 (estr. dal *Giornale ligustico*). *Girone il Cortese*

di Luigi Alamanni, pubbl. dal Serassi, Bergamo, 1757. Sulla fonte francese vedi Rajna, *Fonti dell'Orlando*, p. 55. Io non potei giovarmi che della traduzione italiana del secolo XVI: *Girone il Cortese, romanzo cavalleresco di Rustico o Rusticiano da Pisa*, pubbl. da Franc. Tassi, Firenze, 1855. La chiusa del *Girone* dell'Alamanni è certo attinta al romanzo di re Meliadus. *L'Avarchide di L. Alamanni*, pubbl. dal Serassi, Bergamo, 1761. Vincenzo Gualtieri, *Dei poemi epici di Luigi Alamanni*, Salerno, 1888.

p. 192. *Lettere di M. Bernardo Tasso*, pubbl. dal Seghezzi, 2 vol., Padova, Comino, 1733. *Delle lettere di M. Bern. Tasso vol. III*, pubbl. dal Serassi, Padova, 1751. G. Campori, *Lettere ined. di B. Tasso*, con biografia, Bologna, 1869 (*Scelta*, 103). *Lettere inedite di B. Tasso a Marcant. Tasca*, pubbl. da G. Ravelli, Bergamo, 1889 (per nozze Solerti).

p. 194. L'*Amadis* spagnuolo ora tra i *Libros de Caballerias*, pubbl. dal Gayangos, Madrid, Rivadeneyra, 1857. Bernardo Tasso comincia il racconto dell'*Amadigi* con *Amadis*, I, 4 ed arriva col canto 98 fino ad *Am.*, IV, 39. Da questo luogo in poi abbrevia fortemente, racconta nel c. 99 il contenuto dei cap. 40, 42, 44 (tralasciando 41 e 43); omette *Amadis*, IV, 46 fino alla fine (52), perché quivi comincia una nuova serie di avventure, che si continuano nell'*Esplandian*. Già prima di B. Tasso l'*Amadis* era ben noto in Italia, come mostra l'allusione nel *Cortegiano* del Castiglione, l. III (p. 220 dell'ediz. 1854). Secondo una lettera del Bembo del 4 febbraio 1512, in Cian, *Un decennio*, p. 206, si occupava allora del romanzo il Valiero, ma non si capisce in che modo.

p. 196. Bernardo Tasso, *Amadigi*, Venezia, Zoppini, 1581.

p. 198. Sull'ultimo periodo della vita di B. Tasso a Mantova, le *Lettere ined. di B. Tasso*, pubbl. da Attilio Portioli, Mantova, 1871.

p. 198. Sull'*Achille e Enea* del Dolce una notizia del Parodi, in *Studi di fil. rom.*, II (1887), p. 270 sgg.

p. 198. *Discorsi di M. Giovambattista Giraldi Cinthio intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie*, Vinegia, Giolito, 1554 (ristamp. Milano, Daelli, 1864, *Bibl. rara*, 52 sg.). [*Dell'Hercole canti 26*, Modena, 1557, incompiuto]. Sul Giraldi vedi Barotti, *Memorie istoriche di letterati ferraresi*, I, Ferrara, 1792, p. 390 sgg. e rettificazioni in Tiraboschi, *Stor. lett.*, VII, 945 sgg.

p. 199. *Il Costante di Francesco Bolognetti*, 3 volumetti, Venezia, 1841.

p. 200. *L'Eneide di Virgilio tradotta da Annibal Caro*, pubbl. da E. Mestica, Firenze, 1890.

p. 201. *Le trasformationi di M. Lodovico Dolce*, 6ª impressione, Vinegia, Giolito, 1561. *Le metamorfosi d'Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea Dell'Anguillara in ottava rima*, 3 vol., Milano, Classici, 1805.

p. 201 sg. Il *Piramo e Tisbe* di Bern. Tasso nelle sue *Rime*, ed. Serassi, II, 15; *Leandro e Ero*, ibid., 83. Il *Narcisso* di Luigi Alamanni in *Versi e prose* di lui, I, 75; l'*Atlante* ed il *Fetonte*, ibid., II, 56 e 64. La *Favola d'Adone* del Parabosco, nelle sue *Lettere amorose*, l. III, Venetia, Griffio, 1558, fol. 40. Pare che il Marino se ne sia servito per la scena di Venere con Adone addormentato in c. III e per la partenza di Venere in c. XVII. La *Psiche* del Coppetta nelle sue *Rime* (Venetia, 1580), p. 168; ibid., p. 113,

si legge tradotto il principio di *Metam.* XIII. La poesia mitologica di Anton Giacomo Corso tra le sue *Rime*, Venezia, Comin da Trino, 1550, fol. 56. *La favola di Pyti e quella di Peristera, insieme con quella di Anaxarete* di M. Giovan Francesco Bellentani da Carpi, Bologna, Giaccarello, 1550. Sull'autore, morto nel 1550, vedi Tiraboschi, *Bibl. Moden.*, I, 195 sgg. Egli scrisse anche un commento delle *Metamorfosi*, rimasto inedito.

p. 202. Sulla tragedia del secolo XVI Pietro Napoli-Signorelli, *Storia critica de' teatri*, III, Napoli, 1788, p. 103 sgg. Giusto Fontanini, *Biblioteca dell'eloquenza italiana con le annotazioni di Apostolo Zeno*, Venezia, 1753, I, 464 sgg. Lione Allacci, *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, 1755. Il Klein nel suo indigesto zibaldone, che intitolò *Geschichte des Drama's*, trattò della tragedia italiana nel secolo XVI nel vol. V: *Geschichte des ital. Drama's*, vol. II, Leipzig, 1867, p. 253 sgg. Tuttavia questa parte è ancora una delle migliori dell'opera e contiene sotto la forma barocca una quantità di osservazioni fini e giuste.

p. 203. La scena, come presso gli antichi, non si chiudeva col sipario nelle pause; restava vuota od era occupata da intermezzi. Così fu ancora nel secolo XVII in Francia e bisogna tenerlo presente per intender bene tutte le dispute sulle unità. Che già alcuni degli spettatori prendessero posto sul palco scenico stesso, come poi in Francia fino al Voltaire, sappiamo da Donato Giannotti, *Della repubbl. fiorentina*, III, 18 (*Opere*, ed. 1850, I, 228), in occasione della recita d'una commedia del Machiavelli in casa di Jacopo Fornaciaro (1526, come pare; cfr. *Lettere del Machiavelli*, ed. Alvisi, p. 495).

p. 204. *Le opere di Gio. Rucellai*, pubbl. da G. Mazzoni, Bologna, 1887. G. Mazzoni, *Noterelle su Gio. Rucellai*, nel *Propugnatore*, N. S. III, 1ª, 374 sgg. La *Rosmunda* fu stampata la prima volta a Siena nel 1525; l'*Oreste* per la prima volta nel *Teatro italiano* del Maffei, Verona, 1723, I, 100 sgg. Il Rucellai stava scrivendo la tragedia nel 1524, come si vede alla fine delle *Api*. L'*Oreste* e *Le Api* furono dopo la morte dell'autore corrette dal Trissino; vedi la lettera di Palla Rucellai premessa alle *Api*.

p. 205. La *Tullia* del Martelli nel *Teatro italiano antico*, Milano, 1809, III, 29 sgg.

p. 206. *Le tragedie metriche di Alessandro Pazzi de' Medici*, a cura di A. Solerti, Bologna, 1887 (*Scelta*, 224), contiene *Didone* e *Ciclope*. — L'*Antigone* dell'Alamanni nei *Versi e prose* di lui, I, 143 sgg.

p. 206 sg. Il *Discorso* del Giraldi sulla tragedia e la commedia porta la data del 20 aprile 1543; le edizioni sono citate più sopra nella nota a p. 198. L'*Orbecche* per la prima volta stampata nel 1543, ora per es. nel *Teatro ital. antico*, IV, 115 sgg.; delle altre tragedie del Giraldi solo tre: *Arrenopia*, nel *Teatro ital. ant.*, V, 49 sgg.; *Cleopatra*, Venetia, 1583; *Altile*, Venetia, 1583, mi furono accessibili. Pietro Bilancini, *Giambattista Giraldi e la tragedia italiana nel sec. XVI*, Aquila, 1890. — L'*Orbecche* fu forse in generale la prima tragedia regolare, che fosse recitata in Italia, poiché la rappresentazione della *Rosmunda* nel 1516 è molto male accertata: vedi Mazzoni, *Le opere di Gio. Rucellai*, p. XVIII, n. 4 e *Propugnatore*, N. S., III, 1ª, 388 sg.

p. 210. Sperone Speroni degli Alvarotti, *Opere*, Venezia, 1740, vol. IV,

dove sono ambedue le redazioni della *Canace*, insieme con gli scritti polemici su questa. Lo Speroni faceva piana la parola *Canàce*, come mostrano parecchi luoghi, giusta il greco Κανάκη.

p. 212. Le *Lezioni* dello Speroni sulla *Canace* sono verso la fine soltanto abbozzi; se l' *Apologia* è veramente indirizzata, come dice la soprascritta, ad Alfonso II di Ferrara, essa non potrebbe essere anteriore al 1559, quindi sarebbe posteriore alle *Lezioni*, come dice lo Zeno; ma essa ha piuttosto l'aria di essere stata composta subito dopo la pubblicazione del *Giudizio* (1550) ed il nome di Alfonso II potrebbe essere uno sbaglio del tardo editore in luogo di Ercole II.

p. 213. *Commedie di Pietro Aretino, aggiuntavi l'Orazia tragedia*, Milano, Sonzogno, 1876.

p. 214. Lodovico Dolce, *Le Tragedie*, Venezia, Farri, 1566, contiene *Giocasta*, *Didone*, *Tieste*, *Medea*, *Ifigenia*, *Ecuba*. Lod. Dolce, *Le Troiane*, *Tragedia*, Venetia, 1593. La *Marianna* nel *Teatro ital. ant.*, V, 193 sgg.

p. 216. (Giuseppe Grotto), *La vita di Luigi Grotto cieco d' Adria*, Rovigo, 1777. Vittorio Turri, *Luigi Groto*, Lanciano, 1885. Francesco Bocchi, *Luigi Groto, il suo tempo, la sua vita e le sue opere*, Adria, 1886.

p. 216. Luigi Groto cieco d'Adria, *La Dalida*, Milano, Bidelli, 1619.

p. 217. *La Adriana, Tragedia nova di Luigi Groto cieco d'Adria*, Venetia, Spineda, 1626. Un giusto giudizio intorno ad essa contrapposto alle recenti esagerazioni del suo valore dà il Chiarini, in *Nuova Antologia*, 1° luglio 1887, p. 18 sgg.

p. 218. *Il Tancredi*, *Tragedia del signor conte di Camerano*, Bergamo, 1588. Nella dedica l'autore è falsamente chiamato Ottaviano: cfr. Tiraboschi, VII, 1288.

p. 219. L' *Edippo* del Dell' Anguillara, in *Teatro ital. antico*, VIII, 3 sgg. L'opera fu egregiamente giudicata dal D'Ovidio, *Due tragedie del Cinquecento*, ne' *Saggi critici*, Napoli, 1878, p. 272 sgg.

p. 220. Il *Torrismondo* del Tasso, p. es., nelle *Opere di T. Tasso*, Pisa, 1821, vol. II. Su di esso vedi D'Ovidio, l. c., p. 293 sgg. Sulla sua composizione Serassi, *Vita di Torquato Tasso*, Firenze, 1858, I, 255; II, 181 sg. e 196. È ben noto che lo Speroni esercitò un'efficacia su Torquato Tasso, ma è strano, che questi abbia potuto derivare da lui proprio versi così brutti: *Canace*, p. 39: « Distingui omai, distingui Questi confusi mali », e *Torrismondo*, III, 3: « Distingui omai questo parlar, distingui Questi confusi affanni ».

p. 221. L'*Acripanda* del Decio, in *Teatro ital. ant.*, IX, 35. La prima edizione è del 1592, la dedica del 1591.

p. 222. L' *Astianatte* del Gratarolo, nel *Teatro ital. o sia Scelta di tragedie per uso della scena* del Maffei, Verona, 1723, II, 149 sgg.

p. 223. La *Semiramide* del Manfredi, in Maffei, II, 230 sgg.

p. 224. *Il Tancredi*, *Tragedia di Pomponio Torelli*, pubbl. da L. Cappelletti, Bologna, 1875 (*Scelta*, 147). La *Merope* del Torelli, in Maffei, I, 303 sgg.

p. 226. Vincenzo De Amicis, *L' imitazione classica nella commedia italiana del XVI secolo*, Pisa, 1873, negli *Annali della R. Scuola normale*

superiore di Pisa. Filosofia e Filologia, vol. II. A. D'Ancona, *Origini del teatro in Italia*, Firenze, 1877, vol. II, p. 198-270, e lo stesso, *Il teatro mantovano nel secolo XVI*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 1 sgg. e VI, 1 sgg. — Pietro Napoli-Signorelli, *Storia critica de' teatri*, t. III, Napoli, 1788, p. 172 sgg. (ora di poco valore). Fontanini, *Bibl. dell' eloq. ital.*, colle note di A. Zeno, Venezia, 1753, t. I, p. 358 sgg. — J. L. Klein, *Geschichte des Drama's*, vol. IV (*Geschichte des ital. Drama's*, vol. I), Leipzig, 1866, p. 243 sgg., acciarpatura confusa, senza cronologia, senza logica, gettata sulla carta e mandata in tipografia man mano che all'autore capitavano a caso sotto gli occhi le commedie, con analisi di estrema prolissità, con capriole, freddure, chiassate, insulsaggini, sudicerie, con innumerevoli errori storici e giudizi sbilenchi. Eppure in codesto caos ripugnante si trova non di rado qualche calzante e spiritosa osservazione. — Karl von Reinhardstoettner, *Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, Leipzig, 1886: l'introduzione, che parla del culto di Plauto nei tempi più antichi e più recenti, è assai manchevole; le comparazioni delle singole opere, che contengono imitazioni da Plauto, non sono inutili, ma le analisi del tutto aride e sciatte, spesso superficiali, confuse ed erronee, così che non ci si può fidare di esse; neppure è compiuta l'indicazione delle derivazioni; così, p. es., tra quelle dal *Mercator*, manca il *Vecchio amoroso* del Giannotti, tra quelle dalle *Bacchides* il IV atto degli *Sciàmiti* del Cecchi, tra quelle dal *Truculentus* e dall'*Asinaria* gli *Inganni* del Secchi, tra quelle dal *Rudens* la *Piovana* del Ruzzante: vedi anche Stiefel, in *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1890, p. 191 sgg.

p. 226. Bernardo Dovizi, *La Calandria*, Milano, Daelli, 1863 (*Bibl. rara*, 14) ed anche in *Teatro italiano antico*, pubbl. da Jarro, I, Firenze, 1888, p. 1 sgg. Alcibiade Moretti, *Bernardo Dovizi e la Calandra*, in *Nuova Antol.*, 15 giugno 1882, p. 601 sgg. Arturo Graf, *Studi drammatici*, Torino, 1878, p. 85 sgg. La data della recitazione, che si credeva finora più antica, fu stabilita dal Vernarecci in [*Archivio stor. per le Marche e l'Umbria*, III, 181 sgg.], cfr. Saviotti, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 406, n. *Calandria* (non *Calandra*) ha la prima edizione del 1521 e questo è il titolo esatto (la commedia di Calandro), foggiato come *Asinaria*, *Cistellaria*, *Cassaria*, *Cofanaria*, *Vaccaria*, *Aridosia*; cfr. Moretti, p. 613. Il Del Lungo scoperse un prologo inedito, molto spiritoso, pubbl. nell'*Arch. stor. ital.*, S. III, vol. 22, p. 346 sgg. Come egli osservò, questo è verosimilmente il vero prologo dell'autore, e quello stampato colla commedia è del Castiglione.

p. 228. *Le Commedie di Niccolò Machiavelli*, Firenze, Barbèra, 1863, e la *Mandragola* e la *Clizia* anche in Jarro, p. 129 e 213. Sul Machiavelli come autore comico anzi tutto De Sanctis, *Stor. lett.*, II, 141 sgg. e Villari, *Machiavelli*, III, 139 sgg.; inoltre anche Graf, l. c., p. 115 sgg. Sulla data della *Mandragola* vedi anche Medin, in *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 306 sgg.

p. 233. La commedia senza titolo in versi si trova, di mano del Machiavelli, in un manoscritto, dove egli copiò anche altre cose non sue. Il Villari ritiene assolutamente escluso, che egli ne sia l'autore; alcuni la credettero opera giovanile, il che non è forse del tutto impossibile; la grande insipidezza potrebbe essere stata determinata dall' uso del verso: anche la

Milesia del Giannotti ha l'aria di commedia da burattini, diversa affatto dal *Vecchio amoroso*, che è in prosa.

p. 233. Le commedie del Giannotti, nelle sue *Opere politiche e letterarie*, Firenze, 1850, II, 193 sgg. Sulla data del *Vecchio amoroso* l'annotazione a p. 197 e la lettera in II, 411.

p. 234. Lorenzino de' Medici, *Scritti e documenti*, Milano, Daelli, 1862, (*Bibl. rara*, 2). L'*Aridosia* anche in Jarro, p. 305. La prima edizione dell'*Aridosia* è del 1548, anno in cui Lorenzino morì. A. Borgognoni, *Lorenzo di Pier Francesco de' Medici*, in *Nuova Antol.*, febbr. 1876, p. 288; marzo, p. 491. L. A. Ferrai, *La giovinezza di Lorenzino de' Medici*, in *Giorn. stor. lett. ital.*, II, 79 sgg. [B. Corsini, *Lorenzino de' Medici*, Saggio critico, Siracusa, 1890].

p. 236. *Commedie di Pietro Aretino*, pubbl. da E. Camerini, Milano, Sonzogno, 1876. L'*Ipocrito* anche in Jarro, p. 427 sgg. Il *Marescalco* fu rappresentato nel carnevale del 1533 a Foligno: vedi *Lettere all'Aret.*, I, 257, ma era scritto già prima del 1530, vedi Luzio, *P. Aretino nei suoi primi anni a Venezia*, p. 88; la *Cortigiana* fu recitata nella prima settimana di quaresima del 1537 a Bologna, vedi *Lett. all'Aret.* I, 2[illegible], 251; ma fu stampata fin dal 1534. Su Machus Blatero vedi *Aonii Paleurii Epist.*, III, 13-15 e specialmente n° 17 e Young, *The life and times of Aonio Paleario*, London, 1860, I, 508 e 586; sul pittore Andrea e sul Rosso vedi Vitt. Rossi, *Lettere di Andrea Calmo*, Torino, 1888, p. 390; e Graf, *Attraverso il Cinquecento*, p. 256 e 372, n. Secondo il Luzio, l. c., p. 2, n. 2, la *Cortigiana* in una prima forma, quale si trova in un ms. magliabechiano, sarebbe stata composta già nel 1525 a Roma. L'*Ipocrito* fu recitato da studenti nel 1545 ad Arezzo, vedi *Lett. dell'Aret.*, III, 117.

p. 241. A Ferrara fu eretta, colla cooperazione dell'Ariosto, una scena stabile, la quale fu subito dopo distrutta da un incendio, il 31 dicembre 1532. A Mantova fu edificato un teatro stabile fra il 1549 ed il 51, vedi D'Ancona, in *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 5; in Adria ne sorse uno nel 1579, nel quale fu recitata l'*Emilia* del Groto (vedi la dedicatoria di questa commedia): il teatro olimpico di Vicenza fu edificato dal Palladio nel 1583: a Firenze fu solo nel 1585 compiuto il teatro negli Uffizi, vedi D'Ancona, *Origini*, II, 271.

p. 242. *La Ruffiana*, *Comedia di M. Hippolito Salviano*, Venetia, Spineda, 1606.

p. 243. *L'Hermafrodito, Comedia di M. Girolamo Parabosco*, Vinegia, Giolito, 1560; *I Contenti*, ib., 1560; *La Fantesca*, Vinegia, Sessa, 1597. La *Trinuzia* del Firenzuola fu pubblicata insieme coi *Lucidi* dello stesso, dopo la sua morte, nel 1549 da L. Domenichi, e di nuovo: A. Firenzuola, *Commedie*, Trieste, 1858.

p. 243. Benetto Ghirardi, *La Leonida*, *Commedia*, Venetia, Meietto, 1585; a Pietro Aretino si allude IV, 2 e IV, 3 (qui è nominato il Salvalaglio del *Filosofo*).

p. 244. Gli *Straccioni*, in *Opere di Annibal Caro*, Firenze, 1864, p. 309 sgg. L'età del cavaliere Giordano, il quale è nato non molto prima

del sacco di Roma (vedi V, 5), mal conviene alla data 1544 assegnata alla composizione della commedia.

p. 245. *L'Assiuolo Commedia e Saggio di proverbi* per Gio. Maria Cecchi, Milano, Daelli, 1863 (*Bibl. rara*, 8). — *Lo Stufaiuolo, Le novelle* ecc. *di A. F. Doni*, Milano, Daelli, 1863 (*Bibl. rara*, 13).

p. 245. *Il Candelaio di G. Bruno*, ristampa della prima edizione del 1582, cominciata dall'Imbriani, compiuta da G. Tria, Napoli, 1886. G. Bruno, *Il Candelaio*, con prefaz. di E. Sicardi, Milano, 1888, e nelle *Opere italiane di G. Bruno*, ristampate da Paolo de Lagarde, Gottinga, 1888, t. I, p. 3 sgg. Sulla commedia, A. Graf, *Studi drammatici*, p. 163 sgg.; sul testo V. Imbriani, *Natanar II*, in *Propugnatore*, VIII, 1ª, 72, 187: 2ª, 434; IX, 1ª, 328; 2ª, 74. In quest'ultimo luogo, p. 80 sgg., mette quasi fuor di dubbio, che il titolo *Candelaio* vuol dire quanto pederasta; ib., p. 83 sgg. si dimostra che la commedia fu certo scritta nello stesso anno della stampa (1582) a Parigi.

p. 247. Lod. Domenichi, *Le due cortigiane*, Venetia, Franceschini, 1567. I *Lucidi* del Firenzuola tra le sue *Commedie*, Trieste, 1858. L. Dolce, *Il capitano*, Venetia, Rubin, 1586; *Il Marito*, ibid. — La *Sporta* del Gelli nelle sue *Opere*, Firenze, 1855, p. 319 sgg. Si è trovata contraddizione nelle parole del Gelli, che direbbe di aver tratto l'argomento dalla realtà e tuttavia ammette la derivazione da Plauto; ma egli non dice quello nella dedicatoria, bensì soltanto che la conservazione del danaro in una sporta è presa dalla realtà, e del pari nel prologo, che la maggior parte delle cose da lui rappresentate sono accadute a Firenze oppure potrebbero ancora accadere, cioè che le cose messe in iscena da Plauto e Terenzio si ritrovano più o meno nella vita moderna. Sul furto a danno del Machiavelli vedi Zeno, I, 363 e Villari, *Machiavelli*, III, 171 sg. Dichiarazioni del Lasca in *Rime burlesche*, p. 24, 82, 96. — L'*Errore* in *Opere del Gelli*, p. 391 sgg. Lo scambio delle case da parte della mezzana è condotto sulla *Commedia in versi* attribuita al Machiavelli.

p. 247. Antonio Vignali, *La Floria*, Fiorenza, Giunti, 1567. Sull'autore, Mazzi, *Congrega dei Rozzi*, II, 391. La *Flora* dell' Alamanni nei *Versi e prose* di lui, II, 321; che la commedia fosse già pronta nel 1550, mostra la lettera ibid., 470; fu rappresentata la prima volta a Parigi il 1º marzo 1555, vedi Renier, *Lettere di due fuorusciti fiorentini*, Genova, 1888 (dal *Giorn. ligust.*), p. 4, n.

p. 248. Ercole Bentivoglio, *Opere poetiche*, Parigi, 1719. Le commedie furono pubblicate per la prima volta nel 1545 dal Domenichi, con dedica del 1544 (6 sett.).

p. 249. E. T. (Teza), *Intorno al verso alamanniano nella Flora*, in *La scuola romana*, IV, 202 sgg. (luglio 1886). — *Il Pellegrino*, *Comedia di M. Girol. Parabosco*, Venetia, Rubin, 1586 (1ª ediz. 1552).

p. 249. Francesco D'Ambra, *Commedie*, Trieste, 1858.

p. 251. L'ampia scena della *Talanta* nella rappresentazione dei Sempiterni era stata costruita dal Vasari, che ne dà notizia in una lettera, vedi *Opere di G. Vasari*, ed. da G. Milanesi, VIII (Firenze, 1882), p. 284.

p. 252. Bernardino Pino da Cagli, *Gli ingiusti sdegni*, Venetia, Sessa, 1585: la prima edizione è del 1553. Egli scrisse tre altre commedie, vedi Zeno, I, 379.

p. 253. Girolamo Razzi, *La Balia*, *Comedia*, Firenze, Giunti, 1564; la dedica è del 15 maggio 1560. La *Cecca* e la *Gostanza* mi sono note soltanto dalle traduzioni francesi del Larivey: *Les Escolliers*, in *Ancien théâtre françois* (Paris, 1855), VI, 95 sgg. e *La Constance*, ib., p. 191 sgg.

p. 254. Benedetto Varchi, *La Suocera*, *Commedia*, Trieste, 1858. Essa fu pubblicata per la prima volta nel 1569 e composta fra il 1557 (poiché Cosimo vi è già nominato come duca di Firenze e di Siena) ed il 1566 (anno della morte del Varchi).

p. 254. Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca, *Commedie*, pubbl. da P. Fanfani, Firenze, 1859. Che tutte le commedie del Lasca cadono prima del 1566, mostra la nota autografa delle sue opere scritta in quell'anno, in *Rime burlesche*, p. CXXIII.

p. 256. L'*Arzigogolo* appare per la prima volta nell'edizione del 1750, dopo che il Biscioni lo aveva citato come inedito nella vita del Lasca (1741). La nota delle opere del 1566 non lo ricorda ed anche nel prologo della *Strega*, che l'autore scrisse nel 1582, non molto prima della sua morte, sono annoverate soltanto sei commedie. — Che la *comedia in prosa* attribuita al Machiavelli sia il *Frate* del Lasca, mostrò [C. Arlia nel *Bibliofilo*, 1886, n° 5], vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, VIII, 463. Quando si conosca l'argomento della farsa, in Bartoli, *Mss. della Bibl. Naz.*, I, I, III, 221, non si può certo dubitare.

p. 257. Le commedie del Salviati in *Opere del cav. Lionardo Salviati*, Milano, Classici, 1809, vol. I; le *Commedie* separatamente anche Trieste, 1858. Il *Granchio* fu stampato nel 1566; la *Spina* solo nel 1592, tre anni dopo la morte dell'autore.

p. 257 sg. A. Graf, *I pedanti nel Cinquecento*, in *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, p. 171 sgg. e del pedante nella commedia in ispecie, p. 198 sgg. — Il bravo millantatore compare già in una farsa di Venturino Venturini da Pesaro, che sarebbe stata stampata prima del 1521, vedi Stoppato, *La commedia popolare in Italia*, Padova, 1887, p. 193 sgg.

p. 258 sg. *L'amor costante*, *Comedia del S. Stordito Intronato*, Venetia, al segno del Pozzo, 1550. *L'Hortensio*, *Comedia degli Academici Intronati*, Siena, Luca Bonetti, 1571, recitata ai 26 gennaio 1560, presente il granduca a Siena. Che la commedia sia di Alessandro Piccolomini, lo disse l'Ugurgieri (vedi Allacci); però mi pare dubbio perché in un luogo della dedica della *Sfera* (ed. Venezia, 1573) il Piccolomini dice, che, domandato verso il 1561 da Monsignor Antonio Cocco « se oltre le sue due commedie dell'*Amor costante* e dell'*Alessandro*, haveva in animo di farne dell'altre », « haveva risposto che pensava di no ». Seppure il Piccolomini non nascondeva a bella posta che quella commedia era opera sua.

p. 259. Cristoforo Castelletti, *I torti amorosi*, Venetia, Sessa, 1581; *Il Furbo*, ib., 1597 (prima ediz. 1584); *Le stravaganze d'amore* mi sono note soltanto dal Klein, p. 887.

p. 259. Luigi Groto, Cieco d'Adria, *La Emilia*, *comedia*, Venetia, Zoppini, 1600 (recitata il 1° marzo 1579).

p. 259. Giammaria Cecchi, *La moglie*, Vinegia, Giolito, 1550 (poi nel 1585 in versi); *La dote*, ib., 1556 (ma recitata nel carnevale prima della *Moglie*, come dice il prologo di questa). — Vincenzo Gabiani, *I gelosi*, Ve-

netia, Giolito, 1560 (la dedica del 1545). — *Gli inganni Comedia del signor N. S.*, Vinegia, Cavalcalupo, 1587. Sul frontispizio si legge « recitata in Milano l'anno 1547 dinanzi alla Maestà del Re Filippo »; ma quella data deve essere falsa, perché Filippo allora non era a Milano; vedi Stiefel, in *Lit. Bl.*, 1888, p. 140. La prima ediz. è del 1562. Sul Secchi, vedi Argelati, *Bibl. script. mediol.*, II, 2158 sg.

p. 260. *L'Interesse* (1581) del Secchi mi fu inaccessibile. *La Camerina del signor N. S.*, Venetia, Carampello, 1597 (prima ediz. 1583, certo posteriore alla morte dell'autore, della quale non si conosce la data). — *La Fantesca di Gio. Batt. della Porta napolitano*, Vinegia, Sessa, 1597 (dedica del 1592). Rafaello Martini, *Amore scolastico*, Fiorenza, Giunti, 1570. — Alessandro Piccolomini, *L'Alessandro, Commedia*, Milano, Daelli, 1864 (*Bibl. rara*, 28).

p. 260. *La Portia, Comedia di Gioseppo Leggiadro Galanni da Parma*, senza luogo, né anno, però certo stampata verso il 1550, perché la stampa degli altri scritti dell'autore cade in questo tempo, vedi Affò, *Memorie degli scritt. parm.*, IV, 49 sgg. — Come gli antichi, il Giraldi dichiarò (*Discorso*, p. 271) non conveniente che nella commedia (non nella tragedia) entri una vergine, per il contatto con mezzani, cortigiani, parassiti. Che fin verso il 1560 le parti femminili fossero sostenute da uomini, dice il Riccoboni. La Barbera, che doveva nel 1525 collaborare co' suoi cantori nella rappresentazione della *Mandragola* disegnata dal Guicciardini (vedi *Lettere del Machiavelli*, p. 460, 465, 471, 481) non recitava una parte, ma cantava solo le canzonette degli intermezzi. Sul primo venire in iscena di donne vedi D'Ancona, *Origini*, I, 343.

p. 262. Gli *Ingannati*, in *Il sacrificio degli Intronati, celebrato nei giuochi di un carnevale in Siena*, Venetia, Turini, 1609.

p. 262. Girol. Parabosco, *Il Viluppo, Comedia*, Venetia, 1596 (I ediz. 1547). — *La Pellegrina* del Bargagli fu stampata a Siena, presso Matteo Flòrimi, 1589, e di là nell'opera *Delle Commedie degli Accademici Intronati*, vol. II, Siena, 1611, p. 159 sgg. Sulla *Pellegrina* esercitò un'azione la *Vedova* di Niccolò Bonaparte (1568), dove si ritrovano anche i creduti morti.

p. 263. *L'Erofilomachia ossia il duello d'amore e d'amicitia, comedia nuova dell'eccell. dottor di leggi M. Sforza d'Oddo gentiluomo perugino*, Vinegia, Sessa, 1597. *I morti vivi, com. del molto eccell. Sign. Sforza d'Oddi nell'Accademia degli Insensati detto il Forsennato*, Venetia, Sessa, 1578. *Prigione d'amore, com. nuova dell'eccell. sign. Sforza Oddi*, Venetia, Bonfadino, 1590.

p. 264. Giovanmaria Cecchi, *Commedie*, pubbl. da G. Milanesi, Firenze, 1856, 2 volumi. Uno studio sul poeta di E. Camerini, dinanzi all'edizione dell'*Assinolo*, Milano, 1863. — Sulle rappresentazioni del Cecchi, D'Ancona, *Origini*, II, 257 sgg. e sulle recite di esse anche ib., I, 339. Il *Re Acab* alla fine del vol. I delle *Commedie*. *L'Esaltazione della Croce* nelle *Sacre rappresentazioni* del D'Ancona, al principio del III vol. Il *Figliuol prodigo* nelle *Commedie* al principio del I volume. Altri drammi spirituali del Cecchi sono *La conversione della Scozia*, nelle *Commedie* alla fine del vol. II. *Il riscatto, Farsa spirituale*, pubbl. da C. Arlia, Firenze, 1880. *La*

Dolcina, *Atto scenico spirituale* (allegoria morale) pubbl. dallo stesso in *Propugnatore*, XVI, 1ª.

p. 266. Lorenzo Stoppato, *La commedia popolare in Italia*, Padova, 1887, è abbastanza confuso e di scarso valore; vedine la importante recensione di Vitt. Rossi, in *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 279 sgg. — Sul *Ludus Ebriorum*, Zeno, I, 358 sg. e D'Ancona, *Orig.*, II, 250, n. 2. — [C. Vassallo, *Un nuovo documento intorno al poeta astigiano Gio. Giorgio Alione*, Torino, 1890]. Gio. Giorgio Alione, *Comedie e farse carnovalesche*, pubbl. dal Tosi, Milano, Daelli, 1865 (*Bibl. rara*). F. Gabotto e D. Barella, *La poesia macaronica e la storia in Piemonte*, Torino, 1888, p. 53 sgg. Bruno Cotronei, *Le farse di G. G. Alione, studio critico*, Reggio Calabria, 1889; sull'imitazione di componimenti francesi, p. 37 sgg.

p. 267. Sulla farsa fiorentina, D'Ancona, *Origini*, II, 173 sgg. La farsa anonima pubblicata dallo stesso in *Due farse del secolo XVI*, Bologna, 1882 (*Scelta*, 187). La *Rappresentazione di Biagio contadino*, fu ristampata da Gius. Baccini, *Biagio de' fichi, La serva bacchettona, scherzi scenici ined. di G. B. Fagiuoli*, Firenze, 1887, p. 14 sgg. Sull'*Inganno* di Jacopo da Bientina, componimento con iscopo satirico, al modo delle moralità francesi, vedi D'Ancona, *Orig.*, I, 337, n. 2.

p. 268. Curzio Mazzi, *La congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*, Firenze, 1882, 2 volumi (libro molto istruttivo, ma scritto ed ordinato male).

p. 268. *Le rime di Niccolò Campani*, *detto lo Strascino da Siena*, pubbl. da C. Mazzi, Siena, 1878. Sull'autore anche Luzio e Renier, in *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 420 sgg. e V. Cian, ib., IX, 132, n. 1. Nel 1518 egli recitava dinanzi a papa Leone (vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 323), del pari il 18 febbr. 1520; nel carnevale del 1521 andò a Mantova per desiderio del Marchese per sollazzare la corte. Sul tempo della morte dello Strascino, sull'origine del suo soprannome e la data della farsa *Strascino*, vedi Rossi, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 274, n. La data del *Magrino*, in Rossi, *Lettere del Calmo*, p. 491.

p. 271. *Batecchio, commedia di maggio del Fumoso della congrega de' Rozzi*, pubbl. da Luciano Banchi, Bologna, 1871 (*Scelta*, 122).

p. 272. *Tutte le Opere del famosissimo Ruzante*, Vicenza, 1598, contiene tutte le commedie stampate. La *Pastoral* è inedita nel cod. Ital. Cl. IX, 288 della Marciana di Venezia, il quale ha la data del 1521, data, come pare, della trascrizione; conosco il componimento da una copia del Wendriner. La *Vaccaria* fu recitata a Venezia il 25 febbraio 1533, vedi Rossi, *Lettere del Calmo*, p. XXIX, n. 1, e nel dicembre dello stesso anno il Ruzzante diresse al doge ed al Senato una supplica per il privilegio di stampa per la *Vaccaria* e la *Piovana*, vedi Rossi, ibid., p. XXIII. Secondo lo Scardeone, oltre alle commedie stampate, se ne trovavano molte di inedite in mano di diverse persone. — Biografia in *Bernardini Scardeonii De antiquitate urbis Patavii*, Basileae, 1560, p. 255. — Silvio Pieri, *Un commediografo popolare del sec. XVI*, in *Nuova Antol.*, S. II, vol. 28 (1881), p. 214 sgg. (la continuazione di questo lavoro non è apparsa, per quanto io so). [Maurice Sand, *Masques et bouffons*] mi restò inaccessibile. Vedi anche D'Ancona, *Origini*, II, 232 e Campori, *Notizie per la vita di Lod. Ariosto*, p. 72 sgg. e specialmente an-

cora Vitt. Rossi, *Lettere del Calmo*, p. XXI sgg. La notizia della sua presenza a Ferrara nel 1529 in Stoppato, *La commedia popol.*, p. 119.

p. 275. *Tre orationi di Ruzzante, recitate in lingua rustica..... con uno ragionamento e uno sprolico, insieme con una lettera scritta allo Alvarotto.....*, Vinegia, Domenico de' Farri, 1561. Esse si leggono anche nella citata edizione delle opere.

p. 276. Andrea Calmo, *La Fiorina*, Trivigi, 1600, ed ib., *La Saltuzza* e *La Spagnolas*. *La Rhodiana* si trova stampata fra le opere del Ruzzante, come di questo; che essa sia indubbiamente del Calmo fu notato dallo Zeno, I, 382 sg.: vedi anche Rossi, *Lettere del Calmo*, p. XL sg., il quale congettura che la favola possa essere stata inventata dal Ruzzante e la commedia scritta dal Calmo; ma il passo del prologo, che direbbe questo, è troppo oscuro. *La Pozione, comedia facetissima* ecc., Vinegia, Dom. de' Farri, 1561. [*Il Travaglia*, 1556, mi restò inaccessibile], vedi l'analisi in Rossi, l. c., p. LI sgg. — *Le Giocose Moderne e Facetissime Egloghe Pastorali... per Misier Andrea Calmo*, Trivigi, 1600. Le liriche del Calmo sotto il titolo di *Opere diverse*, ibid. *Le lettere di M. Andrea Calmo*, pubbl. da Vitt. Rossi, Torino, 1888, con eccellente introduzione; sulle commedie ivi, p. XXX sgg., cfr. *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1888, p. 540 sgg.

p. 278. *La Cingana, comedia di Gigio Arthemio Giancarli Rhodigino*, Vinegia, Bindoni, 1550 (dedica del 1545). Quivi la lingua della zingara stessa è piena di parole arabe.

p. 278. Sull' improvvisazione delle farse, vedi D'Ancona, *Origini*, II, 174. Anche nei dialoghi del Ruzzante alcuni luoghi accennano forse all'improvvisazione; vedi Vitt. Rossi, in *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 286, n. 3. Su altri indizî di improvvisazione, specialmente Rossi, *Lettere del Calmo*, p. LXXX sgg. Ivi anche delle relazioni del Ruzzante e del Calmo colla commedia dell'arte, cfr. *Lit. Bl.*, l. c., p. 543 sg. Per quanto concerne i trecento « caratteri di personaggi » di Alessandro Piccolomini, citati dal Rossi, p. LXXX, n., se ne trovano più ampie notizie nella dedica della *Sfera del Mondo* di Aless. Piccolomini (ed. Venezia, 1573), dedica scritta nel 1564. Era un lavoro intrapreso a Roma nel 1561, ma difficilmente aveva a che fare colla commedia dell'arte. Il Picc. voleva per ogni specie di persone, caratteri, ceti sociali, età, ecc., comporre dei monologhi e dei dialoghi, che qualunque commediografo futuro trovasse in pronto e con piccole modificazioni potesse adoperare per un nuovo componimento. Dovevano essere seicento; ma quando ne ebbe scritti trecento, gli fu rubato il ms. ed egli abbandonò l'idea.

p. 278. Secondo il canto carnescialesco del Lasca *Di Zanni e Magnifichi*, il vecchio veneziano doveva chiamarsi allora Benedetto, non Pantalone. *Zanni* per servitore si legge già in una lettera del Machiavelli del 25 febbraio 1514, ed. Alvisi, p. 338 sg. In una commedia di Vincenzo Fenice, stampata il 1549, ha parte un Zane, servo bergamasco, vedi Vitt. Rossi, in *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 285, n. 5, e nel secondo dialogo del Ruzzante il servitore bergamasco è nell'ultima scena chiamato Zane (nella I ed. del 1551), come mi fa notare il Wendriner. Le più antiche compagnie della commedia dell'arte alla corte di Mantova sono nominate nel 1566 e 67, vedi D'Ancona, *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 7 sgg. Nella commedia dell'arte data l'8 marzo

1568 in occasione delle feste per le nozze del principe ereditario Guglielmo con Renata di Lorena a Monaco, composta dal famoso Orlando di Lasso e dal napoletano cavalier Massimo Troiano e da loro con altri recitata, il *magnifico* si chiama già Pantalone de' Bisognosi e porta il costume più tardi abituale, vedi *Dialoghi di Massimo Troiano ne' quali si narrano le cose più notabili fatte nelle nozze dello Ill. e Ecc. Prencipe Guglielmo VI*, Venetia, 1569, p. 147 sgg., ed anche Fr. Ant. Wilhelm Schreiber, *Geschichte des Bayerischen Herzogs Wilhelms V des Frommen*, München, 1860, p. 24 sgg. Le notizie del Troiano sono ristampate anche dallo Stoppato, p. 132 sgg. e dal Trautmann, [*Jahrbuch für Münchener Geschichte*, I, 279 sgg.].

INDICE ALFABETICO

Accademie, Aldina, 52; degli Umidi, 167; Fiorentina, 167; della Crusca, 167; degli Intronati, 242.
Agostini, Niccolò, 201.
Alamanni, Luigi, 135, 189 sgg., 201, 206, 247, 249, 261.
Alione, Giangiorgio, 171 sg., 267.
Amaseo, Romolo, 59.
Ambra, Francesco d', 241, 249 sg., 259, 260.
Anguillara, Giov. Andrea dell', 201, 219 sg.
Aragona, Tullia d', 156 sgg.
Araldo, Battista, 267.
Aretino, Pietro, 106 sgg. Poemi, 170. *Orazia*, 213 sg. Commedie, 236 sgg., 251, 257, 258.
Ariosto, Lodovico, 68 sgg. Commedie, 71 sgg. Satire, 77 sgg. *Orlando furioso*, 82 sgg.
Asinari, v. Camerano.
Atanagi, Dionigi, 197.

Baccelli, Girolamo, 200.
Badessa, Paolo la, 200.
Baldovinetti, Ettore, 169.
Bandarini, Marco, 169.
Bargagli, Girolamo, 262.
Bassano, 171 sg.
Battiferri, Laura, 155.
Bellentani, Gianfrancesco, 202.
Bembo, Pietro, 53, 60 sgg., 98, 129.
Bentivoglio, Ercole, 158, 166, 248.
Benucci, Lattanzio, 159.
Beolco, v. Ruzzante.
Berni, Francesco, 121, 162 sgg., 168.
Bertana, Lucia, 155.
Bibbiena, Bernardo da, 98, 226 sgg.
Bientina, Jacopo da, 267.
Bini, Giovanfrancesco, 166.
Bolognetti, Francesco, 199 sg.
Bonacorsi, Pandolfo de', 169.
Borghini, Raffaele, 263.
Bronzino, Angelo, 166.
Bruno Giordano, *Candelaio*, 245 sg., 258.
Brusantini, Vincenzo, 169 sg.
Buonarroti, Michelangelo, 143 sgg.

Cacciaconti, Antonio, 270.
Calmo, Andrea, 251, 252, 258, 276 sgg.
Camerano, Conte di, 218 sg.
Campani, Niccolò, v. Strascino.
Canzio, Camillo, 201.
Capitolo, 163 sg.
Caporali, Cesare, 166 sg.
Cappello, Bernardo, 129 sg., 137.
Caro, Annibale, 134, 168. *Eneide*, 200. *Straccioni*, 244 sg.
Casa, Giovanni Della, 134 sg.
Cassio da Narni, 169.
Castelletti, Cristoforo, 259, 260, 279.
Castiglione, Baldassare, 97 sgg.
Cavallerino, Antonio, 224.
Cecchi, Giovanmaria, 168, 242, 245, 249, 252, 257, 259, 260, 264 sgg., 277.
Cini, Giambattista, 241, 278.
Colonna, Vittoria, 147 sgg.
Commedia dell'arte, 261, 278 sg.
Contile, Luca, 130, 136.
Coppetta, Francesco, 137, 166, 168, 201.
Corso, Antongiacomo, 201.
Cortese, Paolo, 59.
Costanzo, Angelo di, 143.
Cotta, Giovanni, 53.

Decio, Antonio, 221 sg.
Dolce, Lodovico, 166, 170, 198, 200, 201. Tragedie, 214 sgg. Commedie, 236, 247, 249.
Domenichi, Lodovico, 246 sg.
Doni, Antonfrancesco, 121 sg. 162. *Stufaiuolo*, 245.
Dovizi, v. Bibbiena.

Ellenismo, 51 sg.

Farsa, 266 sgg.
Firenzuola, Agnolo, 187, 243, 247, 257.
Flaminio, Marco Antonio, 54.
Florido, v. Sabino.
Folengo, Teofilo, 170 sgg. *Baldus*, 173 sgg. *Moschaea* e *Zanitonella*, 175 sg. *Orlandino*, 177 sg. *Chaos*, 178 sgg. Opere sacre, 180.
Fossa, 171.
Fracastoro, Girolamo, 54 sg., 58.
Francesco, Bastiano di, 268.
Franco, Niccolò, 121, 133, 162, 200.
Franco, Veronica, 160 sg.
Franzesi, Mattio, 166.

Gabiani, Vincenzo, 259.
Galanni, Giuseppe Leggiadro, 260, 261.
Gambara, Veronica, 151 sg.
Gelli, Giovambattista, 189, 241, 247, 252, 259.
Ghirardi, Benetto, 243, 262.
Giancarli, Gigio Artemio, 278.
Giannotti, 46 sgg. Commedie, 233, 241, 280.
Giraldi, Giov. Batt., 157, 194, 197, 198 sg. Tragedie, 206 sgg.
Gonzaga, Cesare, 98.
Gonzaga, Isabella, 151.
Gratarolo, Bongianni, 222 sg.
Grazzini, v. Lasca.
Groto, Luigi, 208, 216 sgg., 248, 249, 259, 261.
Guazzo, Marco, 169.
Guicciardini, Francesco, 33 sgg. *Storia di Firenze*, 34 sg. *Del reggimento di Firenze*, 37 sg. *Considerazioni sui Discorsi del Machiavelli*, 40 sg. *Ricordi politici e civili*, 40 sgg. *Storia d'Italia*, 43 sgg.
Guidiccioni, Giovanni, 136 sg.

Ingannati (Commedia), 258, 262.

Lasca, 167 sgg. Commedie, 252, 254 sgg., 260, 277, 279.
Legacci, Pier Antonio dello Stricca, 268, 269 sg.
Legname, Antonio, 169.
Leo, Bernardino, 200.
Liburnio, Niccolò, 187.
Liviera, Giambattista, 224.
Lodovici, 198.

Machiavelli, Niccolò, 1 sgg. Relazioni 3 sgg. *Primo Decennale*, 5 sg. *Discorsi*, 12 sgg. *Principe*, 12, 20 sgg. *L'asino d'oro*, 25. *Arte della guerra*, 26 sg. *Vita di Castruccio*, 27. *Istorie fiorentine*, 28 sgg. *Dialogo sulla lingua*, 187 sg. Commedie, 228 sgg., 242, 256 sg.
Maestrelli, v. Mescolino.
Manescalco, Mariano, 268, 270.
Manfredi, Muzio, 161, 223.
Mantovano, Battista, v. Spagnoli.
Manuzio, Aldo, 52.
Manzolli, Pier Angelo, 55 sgg.
Marino, Giambattista, 297.
Marretti, Fabio, 201.
Martelli, Lodovico, 187, 205 sg.
Martini, Raffaello, 261.
Mauro, Giovanni, 121, 166.
Medici, Lorenzino de', 223 sgg.
Mescolino, 268.
Metri classici, 135 sg.
Michelangelo, v. Buonarroti.
Minturno, Antonio, 135.
Molino, Girolamo, 129, 197.
Molza, Francesco Maria, 131 sgg., 137, 158, 166.
Muzio, Girolamo, 130, 157, 159, 189.

Naldi, Naldo, 59.

Nardi, Jacopo, 157.
Narni, v. Cassio.
Navagero, Andrea, 53 sg.
Nevizzano, Francesco, 200.
Nogarola, Ginevra, 151.
Nogarola, Isotta, 151.

Odasi, Tifi, 171.
Oddi, Sforza degli, 263.
Ode, pindarica, 135; oraziana, 135.
Olimpo, Baldassare, 161.
Opus, Nobile Vigonze, 171.
Oreadini, Vincenzo, 187.
Ottonaio, Battista dell', v. Araldo.

Paciotto, Felice, 212.
Paleario, Aonio, 57.
Palingenio Stellato, v. Manzolli.
Parabosco, Girolamo, 201, 243, 249, 261, 262.
Pazzi, Alessandro, 206.
Piccolomini, Alessandro, 201, 258, 259, 261.
Pino, Bernardino, 197, 252 sg.
Poesia latina, 52 sgg.; maccheronica, 170 sgg.; popolareggiante, 161 sg.
Polentone, Sicco, 266.
Porta, Gio. Battista della, 260, 261.
Pulci, Antonia, 151.

Questione della lingua, 59; 65 sgg. (Bembo); 102 (Castiglione); 186 sgg.

Rappresentazione di Biagio contadino, 267.
Razzi, Girolamo, 218, 253 sg., 262, 278.
Ricchi, Agostino, 249.
Roncaglia, Marcello, 268.
Rota, Berardino, 133, 143.
Rozzi di Siena, 271.
Rucellai, Giovanni, 190, 204 sg.
Ruscelli, Girolamo, 197.
Ruzzante, 272 sgg.

Sabino, Florido, 60.
Salvi, Virginia, 155.
Salviani, Ippolito, 242 sg., 252, 257.
Salviati, Lionardo, Commedie, 249, 257, 261, 263.
Scala, Alessandra, 151.
Secchi, Niccolò, 259, 260, 261.
Sforza, Ippolita, 151.
Spagnoli, Gio. Battista, 57 sg.
Speroni, Sperone, 130, 157, 197, 210 sgg., 249.
Stampa, Gaspara, 152 sgg.
Strascino, 156, 268 sg.
Stricca, Pier Antonio dello, v. Legacci.
Strozzi, Ercole, 53.
Summo, Faustino, 208, 212.

Tansillo, Luigi, 133, 138 sgg.
Tarsia, Galeazzo di, 137 sg.
Tasso, Bernardo, 120 sg., 130, 132, 135 sg., 157, 192 sgg., 201.
Tasso, Torquato, *Torrismondo*, 220 sg
Terracina, Laura, 137, 155.
Tolomei, Claudio, 130, 133, 136, 187, 189.
Torelli, Pomponio, 218, 224 sgg.
Tornabuoni, Lucrezia, 151.
Traduzioni, 200 sgg.
Trissino, Giangiorgio, 135, 181 sgg., 247, 249.
Tromba, Francesco, 169.

Varano, Costanza da, 151.
Varchi, Benedetto, 133, 158, 159, 166, 189, 197, 241, 254.
Veniero, Domenico, 129, 137, 161, 201.
Verini, Giambattista, 161.
Vida, Marco Girolamo, 58.
Vignali, Antonio, 242, 247 sg.

Ermanno Loescher
FIRENZE - TORINO - ROMA

168

PQ
4040
G4
v.2

Gaspary, Adolf
Storia della letteratura
italiana

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY